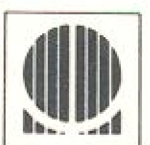
ملامح المسرحية العربية الاسلامية

الدكتور

عمر محمد الطالب



منشورات دار الآفاق الجديدة
المغرب

إهــــــداء 2005

اللجنة الشعبية العامة للثقافة

الجماهيرية العربية الليبية



ملامح المسرحية
العربيـة الاسلاميـة

تصميم الغلاف : يوسف العربي

ملامح المسرحية العربية الاسلامية

الدكتور
عمر محمد الطالب



منشورات دار الآفاق الجديدة
المغرب

الطبعة الأولى

1408هـ
1987م

المقــدمــة

اختلف الباحثون في آرائهم حول وجود المسرح عند العرب قبل عصر النهضة العربية الحديثة، فمنهم من أكد عدم وجود هذا الفن عند العرب مسندا هذا الرأي إلى عدة عوامل تأثرا بآراء المستشرقين، منها : عدم تمتع العرب بعقلية تحليلية كاليونانيين القدماء والرومان، وإن الأفكار عن العرب لا ترتبط فيها النتائج بالأسباب بشكل متسلسل، وإن العربي ليس مبتكرا، وإن ماديته أضعفت خياله، وأن العربي لم يعرف الاستقرار قبل الاسلام في مدن وحواضر بسبب النظام القبلي الذي تذوب فيه شخصية الفرد بالجماعة، وأن العرب لم يجدوا أمامهم نماذج من الشعر التمثيلي ليقتدوا بها، وأن وثنية العرب قبل الاسلام كانت وثنية ساذجة لم تتطور و لم تتمخض عن طقوس ومراسيم تؤدي إلى نشوء فن التمثيل كما نشأت عند اليونان من طقوس عبادة الاله ديونسيوس إله الخصب والخمر، وأن العرب اهتموا بالشعر الغنائي والنفحة الخطابية والأوصاف الحسية. وألا وجود للصراع ضد القضاء والقدر عند العرب في ديانات العرب قبل الاسلام وبعده، وبأن اللغة العربية غير قادرة على التشكل والاشتقاق بما يلائم الحركة والحوار والصراع المسرحي، وغير ذلك من الأقوال والآراء التي أطلقها المستشرقون للمسّ بالفكر العربي واللغة العربية والثقافة العربية والمعتقد الاسلامي.

وقد ذهبنا هذا المذهب في دراساتنا الأولى عن المسرح (الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث) **1967**، وفي كتابنا التالي (المسرحية العربية في العراق) **1971**، وفي مجموعة دراساتنا عن المسرح العربي بين عامي **1965** ــ **1975** تأثرا منا بالدراسات المسرحية الحديثة وعدم وقوفنا على التراث العربي وقفة تأمل طويلة حتى تمّ لنا ذلك. وكان أول خبر لفت انتباهي إلى جذور الفعل المسرحي القديم ما قرأته في كتب الأدب من أخبار عن أفعال الشعراء في بعض المناسبات التي يروون فيها شعرهم كحادثة دخول الشاعر لبيد بن ربيعة على الملك النعمان في زيّ غريب : فقد فرق شعر رأسه من الوسط ودهن شقا واحدا منه واحتذى فردة نعال واحدة وترك عباءته متراخية تتدلى من كتف

واحد أيضا لتكون لعناته على المهجو، وهو الربيع بن زياد العبسي، أشد وأوقع. وقد جرى ذلك في يوم (فاثور) (الشريف المرتضى، غرر الفرائد ودرر القلائد) المعروف بالآمالي، فلفت انتباهي أمثال هذه الأخبار واستقصيت البحث في التراث العربي الاسلامي فوجدت أفعالا ونصوصا تشكل ظاهرة تشخيصية وجذورا لأفعال شبه مسرحية، فالطقوس والشعائر الوثنية عند العرب قبل الاسلام والتي أوردها الكلبي في كتابه (الأصنام) كما أوردها غيره من المؤرخين تظهر أن العرب في شعائرهم الدينية كانوا يقومون فيما يقرب من الحركات التمثيلية التي قرأناها عند اليونانيين القدماء كما كانت لهم أساطير كثيرة، وكانت صلاتهم التجارية والثقافية والدينية وثيقة مع الحضارات المجاورة لهم. وقد ذكر بعض شعراء العرب كحسان بن ثابت ما يدلل على معرفته بالتمثيل الهزلي كقوله :

وأبلـغ كل منتـخب هـواء رحيب الجوف من عبـد المدان
ميـامس غـزة ورمـاح غـاب خفـاف لا تقـوم بها اليـدان

وورد في شرح ديوانه (صفحة 58 ـــ 59) بأن ميامس وواحدها ميمس هو التقليد الساخر، وقد أضاف حسان الكلمة إلى مدينة غزة وغيرها من مدن الحضارة في البلاد العربية. كما نلمس في شعائر الحج الوثنية ما يشبه الفعل المسرحي عند قبيلة (عك) وغيرها من القبائل العربية قبل الاسلام، ومثل هذه الجذور للأفعال المسرحية نجدها في المواسم الأدبية وفي الأسواق العامة كما في سوق عكاظ حيث كان الشعراء يهرعون للمشاركة في المباريات الشعرية التي تحظى باعجاب المشاهدين، حيث تقام خيم خاصة للمحكمين بين الشعراء ويتصنع الشاعر ويمثل للتأثير في المشاهدين، بشكل يشابه إلى حد ما، ما كان يحدث في أعياد الاله ديونسيوس عند اليوانايين القدماء. وقد نجد في بعض النصوص الشعرية العربية خطا دراميا واضحا وهي ليست بالقليلة، وقد لعبت قصائد النقائض والمنافرات بين القبائل العربية المتخاصمة دورا لا بأس به في تكوين الجذر النصي للفعل الدرامي والمنافرات بين القبائل العربية المتاخصمة دورا لا بأس به في تكوين الجذر النصي للفعل الدرامي قبل الاسلام. وإذا ما انتقلنا إلى ظواهر الجذور التشخيصية الفعلية بعد الاسلام نجد (الكرّج) وهو نوع من أنواع التمثيل الهزلي عرف في صدر الاسلام ولعله ورث عن عصر ما قبل الاسلام. وقد ورد ذكر الكرّج في شعر جرير في مجال هجائه للفرزدق حيث قال :

لبست سلاحي والفرزدق لعبة وشاحـا كـرّج وجلاجلـه

(الأغاني ص 71، فحول الشعراء ص 346 ـــ 347). وورد ذكر الكرّج في قوله أيضا :

لقد أمسى البعيث بـدار ذلّ وما أمسى الفـرزدق بالخيـار
جلاجـل كَـرج وسبـال قـرد وزنـد مـن قـفيرة غير وار

(شرح النقائض ص 246). وقد أوردها جرير في بيت ثالث (شرح النقائض ص 935 ـــ 936) في قوله :

سقيـا لنبي حمامـة وحـفير بسجال مرتجز الربـاب مـطير
أمسى الفرزدق في جلاجل كرّج بعـد الأخيطـل لعبـة لجريـر

ونجد في الوعظ الديني والمجالس والأندية مظاهر تشخيصية كثيرة كما في وعظ (عبد الرحمن بن بشر) في عهد الخليفة المهدي العباسي والذي ورد في العديد من الكتب التراثية القديمة. ومجالس المتكلمين في المساجد والمناظرات النحوية ومجالس العلماء وغيرها. وكانت تجتذب إليها الكثير من المشاهدين والمتتبعين. ومثلها مجالس الخلفاء والأمراء، ومجالس الشعراء، ومجالس الاحتكام، والمجالس الشعرية والأسواق الأدبية ولا سيما سوق المربد. وقد لعبت الحكاية والحكائية دورا كبيرا في ابراز المظاهر التشخيصية والتمثيلية عند العرب، كما في رواية الأصفهاني عن فعل (علوية المغني) بابن أخته (القاضي الخلنجي) ليدلل على ذلك، وما رواه الجاحظ في (البيان والتبيين) والمسعودي في (مروج الذهب) عن (ابن المغازلي) المضحك وبقية المحاكين كثير جدا. ويبدو أن المحاكاة كانت مصحوبة بحركات راقصة يتخللها الغناء والنوادر والحركات التقليدية المضحكة. وكان ابن المغازلي ينتقل من مكان إلى آخر لعرض حكاياته ويراعي في ذلك جمهور مشاهديه ليحصل منهم على أكبر عطاء يجودون به. وقد ظهر (السماجة) في العصر العباسي وهم من الممثلين الهزليين الذين يقدمون تمثيلياتهم أمام الخليفة ويتنكرون في صور منكرة، ويلبسون الأقنعة على وجوههم أو يطلون وجوههم بالأصباغ ويتنكرون على ما هو معروف في الممثلين الهزليين. وقد تابع المتوكل مشاهداتهلم، وبني له مجلس مشرف ينظر إليهم (تاريخ الطبري جـ 11؛ من حوادث عام 226 هـ، الديارات ص 39 ـــ 40). وذكر السماجة لأول مرة وهم يلعبون بين يدي المعتصم بينما كان

الفراغنة يرقصون (مقاتل الطالبيين ص 585). وتعد التشبيهات الدينية التي أدخلها البويهيون إلى العراق في القرن الرابع الهجري صورة تمثيلية بارزة بين الأفعال التمثيلية العربية في العصور الاسلامية. وقد وضعت نصوص كثيرة للتعازي كما في كتاب (نشيد الشهيد) معتمدة على الحوار والصراع والحركة.

ويتميز القصاص بموهبتهم الفذة في التقليد، ويحتل المقلد أو المداح (الحكواتي) أهمية خاصة، وقد ظلوا إلى الآن يلهبون أحساس الأجيال بحكاياتهم المهتاجة المؤثرة التي تتخللها الاشارات وحركات الجسم وترتبط فيها الكلمات والملح التي تمتزج بلقطات مسلية من تقليد الشخصيات وهي تتكلم وتعمل على تقديم فقرات تصل مستوى التمثيل الصامت (البانتوميم) كنوع من الترويح الكوميدي ومن التوقر الذي تولده حكاياتهم، ويقلد الحكواتي بالاشارة والحركة والصوت عند قراءته للقصص الشعبي، لدرجة تقنع المشاهدين بواقعية ما يقدمه حيث ينقل بصوته وحركته مواقف الوعيد والغزل ويقلد غير العرب بلهجاتهم وحركاتهم ويعمد إلى ما يشبه الحوار الدرامي مقلدا صوت المرأة والأطفال، وكانت لغة الحوار التمثيلي شعرا أحيانا ونثرا في غالب الأحيان، ويجمع الحكواتي بينهما كل في موضعه وبالطريقة المناسبة للالقاء لكل منهما.

ويضم خيال الظل ظواهر درامية يتمثل في الحدث المشخص عن طريق الحوار والحركة المكون من الزجل والشعر والسجع. وقد آثر ابن دانيال الموصلي الشعر على السجع (1249 ــ 1310م) وأدارت موضوعاته في (باباته) ــ وهو الاسم الذي أطلق على نصوص خيال الظل ــ حول أحداث واقعية، وصورت شخصيات معاصرة للمؤلف، فقد صورت بابة (غريب وعجيب) ثلاثين شخصية لأصحاب الحرف الذين زخرت بهم أسواق القاهرة. ومن باباته المشهورة (طيف الخيال والمتيم).

وقد ظهر فن الدمى إلى جانب خيال الظل وهو نوعان : نوع يحرك أمام الجمهور مباشرة بواسطة خيوط، والآخر يحرك بأيدي اللاعبين أنفسهم، وهو مسرح مكشوف يعرض قصصه في الهواء الطلق وله ستارة تنزّل على الدمى وترفع عنها، ووجد صندوق الدنيا إلى جانب فن الدمى (القره قوز) وهو أقرب ما يكون إلى فن الخيالة، والمرجح أنه ظهر متأخرا كشكل من الأشكال الشعبية.

وقد عثر في مصر على نصوص مسرحية شعبية تقدم في الأرياف، تصل ملامحها إلى أعماق التاريخ مثل مسرحيتي (سارة وهاجر، وسعد اليتيم). ونجد العديد من

النصوص الأدبية التي يمكن تقديمها إلى المسرح كعمل درامي، كما في قصائد عمر بن أبي ربيعة، والفرزدق وجرير وذي الرمّة والراعي النميري وبشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي والمعري وابن زيدون وابن شهيد الأندلسي وغيرهم من الشعراء، كما نلمس في النقائض الاسلامية نصوصا تمثيلية عديدة. أما الكتب الأدبية العربية التي يظهر الخط الدرامي فيها فهي كثيرة. وتقف المقامات في مقدمتها وقد وفق مخرج مغربي حديث هو الطيب الصديقي في تحويل (مقامات بديع الزمان الهمداني) إلى مسرحية حديثة ناجحة. ومثل المقامات (حكاية أبي القاسم البغدادي) التي وضعها محمد بن أحمد أبي المطهر الأزدي في القرن الرابع الهجري. ويظهر الفعل الدرامي فيها ظهورا واضحا من صراع وحوار وحركة. والقصص العربي الدرامي كثير مثل (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي و (رسالة الغفران) للمعري و (الامتاع والمؤانسة) لأبي حيان التوحيدي.

وقد حول الطيب الصديقي بعض حكايات هذا الكتاب إلى مسرحية ناجحة، وكتاب (يوم القيامة) لمحمد بن محرز الوهراني الذي ضمّ إلى(مناماته)، وأدب الرحلات مثل رحلة ابن جبير ورحلة ابن بطوطة، والقصص الشعبي كألف ليلة وليلة والسير الشعبية وقصص الحيوان ومنها كتاب (كليلة ودمنة) الذي جمعه وترجمه ابن المقفع، وقد وجدنا في الكتب التاريخية خطا دراميا واضحا مثل (كتاب التيجان) لابن هشام والذي أخذه عن وهب بن منبه وكتاب (أخبار سلوك اليمن) لعبيد بن شرية وكتاب (ملوك حمير وأقيال اليمن) للحميري وكتب السير ولا سيما كتاب السيرة لابن هشام وكتاب (الفرج بعد الشدة) للقاضي عياض بن تميم التنوخي، وغير ذلك من الكتب التاريخية.

هذه الظواهر التمثيلية الفعلية والنصية التي ظهرت عند العرب قبل الاسلام وبعده، وقد تأثر المسرح العربي الحديث بهذه الظواهر، فقد أخذت أكثر من أربعمائة مسرحية عربية حديثة عن النصوص التراثية. فمنها ما أخذ عن الأدب الشعبي أو الكتب التراثية إما نصا أو روحا، ومنها ما استمد إطاره العام من التراث وفسرّ الوقائع تفسيرا حديثا،

وبرزت بعد الحرب العالمية الثانية اتجاهات جديدة في المسرح العربي الحديث. استمدت أسسها من التراث العربي الاسلامي مثل التأثر بمسرح خيال الظل كما في مسرحية (اتفرج يا سلام) لرشاد رشدي، والاعتماد على التراث العربي الاسلامي والتراث الشعبي كما في مسرحيات قاسم محمد (بغداد الأزل بين الجد والهزل، مجالس التراث وكان

ياما كان) ومسرح سعد الله ونوس. أو التأثر بالمقامات كما في مسرحية (مقامات بديع الزمان) للطيب الصديقي، أو التأثر بكتب التراث كما في مسرحيتي (أبو حيان التوحيدي وألف حكاية وحكاية) للطيب الصديقي أيضا. أو التأثر بالفنون الشعبية كما في مسرحية (الحراز) المتأثرة بشعر وغناء الملحون ومسرحية (سيدي عبد الرحمن المجذوب) للطيب الصديقي ومسرحيات أحمد الطيب العلج وعبد الكريم برشيد، ومسرح البساط ومسرح سلطان الطلبة والمسرح الاحتفالي في المغرب ومسرح كاكي في الجزائر ومسرح السامر الذي دعا إليه يوسف ادريس وقدم مبادرته الجيدة في مسرحية (الفرافير). فإلى مسرح عربي اسلامي أصيل يستمد أصوله من الجذور التمثيلية العربية والاسلامية الأصيلة الفعلية والنصية.

أتقدم بكتابي هذا (ملامح المسرح العربي الاسلامي) ملفتا انتباه القراء الكرام بأن المسرح فن أدبي وبصري يستمد أصوله من مقومات الأمة وثقافتها وأصولها ولا يشترط فيه أن يكون منسوخا عن المسرح اليوناني القديم أو المسرح الأوروبي الحديث، انما يجب أن تكون له مقوماته الخاصة المستمدة من ثقافة الأمة وحضارتها ومعتقداتها ما دام الأصل في المسرح وجود المشاهدين بالدرجة الأولى، أما المكان فلا فرق أن يقدم العرض في مجلس أو خيمة أو ساحة أو فضاء، في شارع أو مقهى أو في قاعة يطلق عليها اسم مسرح.

إن هذه المحاولة لتأصيل الملامح العربية الاسلامية لفن التشخيص والتمثيل عند العرب والمسلمين ما هي إلا محاولة بسيطة تضاف إلى محاولات يوسف إدريس في مقالاته التي نشرها في الستينات عن مسرح السامر وكتاب (العرب والمسرح) وكتاب (الاسلام والمسرح) وكتاب (فن التمثيل عند العرب) ومقال محمد يوسف نجم (صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرّج حتى المقامات) المنشور في مجلة آفاق عربية العدد الثالث لعام 1977.

أرجو لهذه الدراسة التي أعدها مدخلا لهذا الموضوع أن تحظى باهتمام المسرحيين العرب والمسلمين، لأن يكون لنا مسرح عربي اسلامي يستمد عناصره من حضارتنا وثقافتنا وتراثنا وأصالتنا، المسرح الذي يتعاطف معه الجمهور لأنه جزء منه وليس ذلك المسرح التقليدي التابع للحضارة الأوروبية، المسرح الذي ينبع من أعماقنا لا المسرح المستورد كالبضائع الاستهلاكية التي نستوردها من الغرب.

فإلى مسرح عربي جديد يستمد أسسه من حضارتنا العربية الاسلامية له خصوصيته ومميزاته كما هو الحال في مسرح (النو) الياباني والمسرح الصيني والمسرح الافريقي .

والله ولي التوفيق.

الدكتور عمر محمد الطالب

الفصــل الأول

العــرب والمســرح

العرب والمسرح

اختلف الباحثون في آرائهم حول وجود المسرح عند العرب قبل عصر النهضة العربية، فمنهم من أكد عدم وجود الفن المسرحي عند العرب من قبل. ويرجعون ذلك إلى عدة عوامل :

1 — عدم تمتع العرب بعقلية تحليلية كاليونان والأفكار عندهم لا ترتبط فيها النتائج بالأسباب بشكل متسلسل، وأن العربي ليس مبتكرا[1]. وهذا ما تؤكده سهير قلماوي بأن العرب بطبيعة عقلهم ينظرون إلى الكليات ولا يميلون إلى التحليل. والمسرح يعتمد على العقلية التحليلية لا التركيبية، لذا لم يعرفوه حتى وصلوا إلى اصطناع العقلية التحليلية بالمران على العلوم والمعارف[2]. وتذهب أستاذتنا الفاضلة في مذهبها هذا مذهب المفكرين الغربيين مثل جوبينو وريتان القائل بأن العرب ككل الساميين يتمتعون بعقلية أدنى من عقلية الآريين، لأن العقلية الأولى مغرقة غيبية لا تتوقع غير المعجزات بينما العقلية الآرية موحدة وجامعة[3]. وهو قول لا يحتاج إلى رد لأنه مدحوض من الناحية العلمية فلا فرق بين العقلين السامي والآري، لأن العقول واحدة ما دامت سالمة، وما هو غير ادعاء استعماري لتبرير استلاب خيرات دول العالم الثالث.

2 — مادية العربي وضعف الخيال لديه فالعربي بحسب ما يراه محمد مندور : « لم يكن رجل خيال محلق كسكان الجبال والغابات حيث يسبح الخيال إلى القمم أو ينطلق بين الدروب الكثيفة الأشجار فيتصور أنواعا من الكائنات التي لا يراها ويخلق خياله ضروربا من الحيوانات الأسطورية والقصص الخارقة، وهو

---

(1) العرب والمسرح ص 33 — 34.
(2) المجلة المصرية، 111، 1966.
(3) أضواء على الفكر العربي الاسلامي ص 91 — 92.

رجل يقول الشعر لينشده وكأنه يلقي خطبا تهز المشاعر لا مجرد ناقل لفكرة أو احساس»[1]. ويردف بأن المسرح يقوم « على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة ولا يلعب فيه الخيال إلا في التماس الأشباه والنظائر ومدّ العلاقات بين عوالم الحسّ المختلفة عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات والمجازات المختلفة »[2]. ومن الثابت أن الطبيعة في الوطن العربي تكتنفها الغابات وتسمق فيها قمم الجبال الشماء. وتتلون طبيعتها أكثر من تلون الطبيعة الأوروبية. وإن العربي اهتم بالخيال في آدابه وعبر عنه ببساطة تناسب حياته بأن أعذب الشعر أكذبه، أي أشده خيالا. وخلق عالما من الجن والشياطين وعدّ لكل شاعر شيطانا وسمي الوادي الذي يسكنه شياطين الشعراء بوادي عبقر، كما صور الغول والعنقاء والوحوش الخرافية وتداولها في أدبه وأساطيره، وهكذا نجد أن حجة أستاذنا مندور لا تصمد أمام الحقيقة.

3 — لم يعرف العرب الاستقرار في جاهليتهم في مدن وحواضر في إطار نظام اجتماعي قبلي تذوب فيه شخصية الفرد بالجماعة، مما يبعد امكانية وجود أدب تمثيلي. وكان الشعر الجاهلي في عهد الاستقرار هو المثل الأعلى[3]. وقد ذهب محمود حامد شوكت هذا المذهب بقوله : « أسباب الانصراف عن هذا الفن عند العرب قد عاد فيما يرى الأستاذ زكي طليمات إلى قسوة الحياة الجاهلية وبدائية وثنيتها »[4]. ويقول زكي طليمات : « إن العرب لم يعرفوا المسرح لأنه يعتبر مرحلة أولية لم تتهيأ لها أسباب التطور والتقدم ولم تكن في الجزيرة العربية حضارة بالمعنى الكامل، إنها البادية بروحها القبلية وسكانها دائمي الترحال انتجاعا للري والمرعى »[5]. وإلى هذا الرأي ذهب أمين الخولي بقولـــه :« لأن صلة المسرح بالحياة الريفية قوية وثيقة وحيث لم يستقر البدوي لم تستقر المظاهر التجسيمية في وثنيته ولم يوجد عنده مسرح »[6]. وإلى هذا الرأي

(2،1) المسرح، 14 — 15.

(3) العرب والمسرح ص 34.

(4) الفن المسحري في الأدب العربي الحديث ص 13.

(5) فن التمثيل العربي ص99.

(6) المجلة المصرية، 111، 1966.

أيضا توفيق الحكيم[1] ومحمود تيمور[2] وأحمد حسن الزيات[3] وعباس محمود العقاد الذي استطرد قائلا : « فإنما يقوم التمثيل من الناحية الاجتماعية على التجاوب بين الأفراد والأسر كلما تعددت العلاقات وتنوعت المطامع والنزعات، ولم يكن في مجتمع البداوة مجال كبير لهذا التجاوب الكبير بين أسرة وأسرة وبين انسان وانسان. وما كان من ذاك قائما في حياتهم البدوية أو حياتهم الحضرية، فقد وجد الكفاية للتعبير عنه في القصائد والأغاني وألعاب الفروسية وضروب المساجلات والمفاخرات التي تتفق لهم من حين إلى حين»[4]. وبعد أن يؤكد زكي نجيب محمود هذا الرأي يتطرق في التعليل والتفصيل حيث يقول : « ولم يعرف العرب الأدب المسرحي والقصصي، لعدم التفاتهم إلى تمييز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض. ولو نشأ الكاتب في جو ثقافي لا يعترف للأفراد بوجود. ويطمسهم جميعا في كتلة واحدة من الضباب الأدكن، فلا سبيل إلى تصوير هؤلاء الأفراد يصطرعون في مأساة. والشرق كله في رأيي قد طمس الفرد طمسا ولم يترك له مجالا يتنفس فيه، فهو جزء من القبيلة لا وزن له إلى جانبها ولا قيمة له بالقياس إليها. ولا كذلك اليونان، فالفرد عندهم هو محور التفكير، لم يعرف الشرق أشخاصا فلم يعرف الشرق المسرحية ولا القصة»[5].

والمتأمل لهذه الآراء يجد أن أصحابها رموا العرب بالبداوة ونسوا المدن التي استقر فيها العرب وتناسوا الحضارات العريقة التي قامت في الجزيرة العربية. وكأنهم لم يسمعوا بمكة ويثرب والطائف ومنى وخيبر وينبع، وما عرفته بلاد الشام والعراق بعد ذلك من تطور وحضارة. هذا بالاضافة إلى أن التنقل أكسب العرب سعة الخيال والجدة وسعة الرؤية والشمول إلى جانب الاهتمام بالجزئيات كاهتمامهم بالكليات ودفعهم إلى التأمل والتفكير بكل جديد يمرون به، أما ما رموا به من ذوبان الفردية بالجماعة القبلية، فأن النظام القبلي يعد من النظم الديقمراطية التي تقدس حرية الفرد وتهتم بشخصيته وإلا لما برزت

(1) الملك أوديب ص 23 — 25.
(2) المجلة المصرية، م.س.
(3) م.س .
(4) أثر العرب في الحضارة الأوروبية ص 24.
(5) قشور ولباب ص 133 — 134.

الفردية كل هذا البروز عند الشعراء الجاهليين كامريء القيس وطرفة وعنترة والأعشى وغيرهم، ويبدو كلام زكي نجيب محمود غريبا كل الغرابة بمثاليته غير مستمد من واقع الحياة العربية قبل الاسلام. ومثل هذه المثالية نجدها في رأي العقاد، فقد كان الاتصال قويا بين أسر القبيلة الواحدة والقبائل المتحالفة هذا في البوادي، أما في الحواضر فإن العلاقات بين الأفراد والأسر كانت متينة وقوية. ويؤكد محمد صقر خفاجة بأن شعر الرعاة عند الاغريق يشبه حداء الابل عند العرب وأنه قد استخدم فيها الأسلوب القصصي وفي بعضها استخدم الأسلوب التمثيلي المسرحي المليء بالحركة[1]. هذا بالاضافة إلى أن الحياة القبلية أحدثت المنافسات والمنازعات والحروب الملحمية التي استمرت سنين طويلة كحرب البسوس وحرب داحس والغبراء الحافلة بالمغامرات والبطولات والأحداث الدامية[2] التي تساعد على نشأة الملاحم والأدب التمثيلي، وكانت فعلا نواة مهمة لظهور القصص الشعبي الذي لعب دورا مهما في الحياة العامة وعدّ أساسا لظهور الراوية (الحكواتي) الذي يمثل شكلا من الأشكال المسرحية البدائية.

4 — اهتمام العرب بالشعر الغنائي والنغمة الخطابية والأوصاف الحسية. « وأما النثر فلم يصلنا منه إلا بعض جمل من سجع الكهان... ومن البيّن أن هاتين الخاصيتين لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والأحداث... وذلك بالرغم من أنه قد كانت لهم أيام وحروب شهيرة، فإنهم لم يصوغوا تلك الأيام والحروب أو بعضها في صورة ملاحم بالرغم مما نعثر عليه في شعرهم من قصائد تصف الحروب والمعارك وذلك لأن الشعر العربي لم يصبح يوما شعرا موضوعيا منفصلا عن قائله خالصا للفن في ذاته على نحو ما حدث عند اليونان في الملاحم والمسرحيات وذلك لأن الشعر العربي ولد وظل شعرا غنائيا »[3] وكما هو واضح أن مندورا يناقض في الجزء الأخير من رأيه ما أورده زكي نجيب محمود والعقاد. وإلى هذا الاتجاه ذهب توفيق

(1) شعر الرعاة.
(2) الحضارة العربية ص 23.
(3) المسرح ص 14 — 15.

الحكيم[1]، وهما متأثران برأي المستشرق الفرنسي جاك بيرك الذي يقول : إن التقاليد العربية تعاني بالنسبة للمسرح من مشكلتين، ولذلك جهلت التعبير المسرحي، لأنها لم توفق إلى إعطائه اللغة المناسبة : أولاهما عدم تناسب اللغة العربية الكلاسيكية مع المتطلبات الداخلية للغة الدرامية، والثانية صعوبة اختيار واحدة من اللغات العربية الثلاث وهي : الاشارة والتعبير والدلالة، ولغة الشعر العربي تختلف دائما عن لغة الحياة اليومية فهي لغة كلاسيكية تشبه بستانا جميلا، ولكنه بستان متجمد، والمسرح بتكوينه هو اللغة التي لا تحتمل القوالب الجامدة[2].

وإذا استثنينا الدور القومي البارز الذي لعبته اللغة العربية في وصل حبل التفاهم بين العرب جميعا من المحيط إلى الخليج، فإن اللغة العربية كأية لغة أخرى حيّة قادرة على التعبير الذاتي والجماعي، العاطفي والموضوعي، وقد أكد العديد من النقاد العرب القدامى والمحدثين على وظيفة اللغة في توصيل المعنى إلى المتلقي. ويؤكد ابن جني ما ذهبنا إليه بقوله : إن اللغة العربية أكثر اللغات قبولا للاشتقاق لتنويع المعنى الأصلي وتلوينه واكسابه خواص مختلفة بين طبع وتطبع ومبالغة وتعرية ومطاوعة ومشاركة... إلخ. ومنها وفرة الألفاظ الدالة على الشيء المنظور إليه في مختلف درجاته وأحواله وهذا يكسب اللغة وفرة في التلوين الداخلي بالأطياف والظلال والصور الذهنية المتعددة ومنها الايجاز في اللفظ والتركيز في المعنى دون الاخلال بالوضوح والتميز. ويقول العقاد : إن اللغة العربية في طليعة اللغات المعبرة، فلا يعرف علماء اللغة لغة قوم تترأى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم، كما تترأى لنا أطوار المجتمع العربي من مادة ألفاظه ومفرداته في أسلوب الواقع وأسلوب المجاز[3]. إن اللغة العربية لغة القرآن الكريم ولغة الأدب الثرّ الذي أفادت منه الحضارة الأوروبية الحديثة نفسها، ومعجمها الذي لا يضاهيه أي معجم آخر لأية لغة في العالم بسعته وشموله وكثرة مفرداته القادرة على خلق الحوار الجيد

---

(1) الملك أوديب 26 — 28.

(2) الاسلام والمسرح 37 ، 38 ، 40.

(3) م.س ص 53، عن كتاب ابن جني في الخصائص جـ 1، ص 228 — 229، وعن مقال للعقاد بعنوان لغة التعبير، مجلة الأزهر مارس، 1959.

والتعبير عن العقل والحركة والصراع وهذا ما لمسناه سواء في الشعر العربي أم في النثر منذ عصر ما قبل الاسلام.

5 — لم يجد العرب أمامهم نماذج من الشعر التمثيلي ليقتدوا بها، وعند ما دخل العرب بالحضارة إلى بلاد الروم كان الأدب التمثيلي مهجورا عند أهله إذ أن الدولة البيزنطية في العصر المسيحي أهملت فن التمثيل وأعدته من مخلفات الوثنية، فكان بالنسبة إليهم غير موجود[1]. وإلى هذا الرأي ذهب طه حسين، وأكد قائلا : ولو كان معروفا حين ترجم العرب ثقافة اليونان لما ترددوا في ترجمته[2]. ويقرر طه حسين بأن الأدب العربي عرف الفن القصصي[3]. ويذهب عبد الرحمن بدوي إلى أبعد من هذا فيقول : وإلى جانب الأدب أتاح الاسلام لفنون التشكيل والتصوير والنقش والعمارة أن تطرّد بروح العالم الجديد الذي بشر به الاسلام، وقد تلقى العرب في موطنهم بعض النماذج المتأثرة بالمسرح الاغريقي حين تدهور هذا الفن وحين تحطمت صيغة الحياة التي بررت ازدهاره في بلاده الأصلية[4]. ويربط صلاح عبد الصبور بين الحضارتين الاغريقية والحضارة العربية المعاصرة لها قبل الاسلام والتي ازدهرت في اليمن والشام والحجاز منذ 1100 — 260 ق.م. وقد احتوت هذه الحضارة على ما وصلنا من شذرات وأخبار على العديد من ألوان الفكر والفن[5]. وكما يشير هيرودت إلى العلاقة بين الحضارتين الاغريقية والفرعونية، فلا بد من تواصل بين الحضارة الاغريقية والحضارات العربية القديمة، ومن الاحتمالات المؤكدة أن هوميروس قد تأثر في كتابة ملحمتيه الالياذة والأوديسة بملحمة كلكامش البابلية. وذهب توفيق الحكيم في تبرير عدم ترجمة المسرحيات الاغريقية والرومانية إلى القول : « المعروف أنه عقب فتوح الاسكندر تغلغل الروح اليوناني في آسيا وكانت سوريا وما بين النهرين من أهم المناطق التي خضعت لنفوذ الحضارة الاغريقية ، هناك في صوامع النساك السوريين المنتشرة في تلك

---

(1) العرب والمسرح ص 34.

(2) المجلة المصرية، 111، 1966.

(3) من حديث الشعر والنثر ص 27.

(4) التراث اليوناني في الحضارة الاسلامية ص 33.

(5) العرب والمسرح ص 40 — 41.

البقاع نشطت على مدى القرون حركة ترجمة واسعة للمؤلفات الفلسفية والعلمية من اللغة اليونانية إلى اللغة السريانية، ومن هذه الترجمات السريانية جاء العرب بعدئذ ونهلوا ونقلوا، ولم يكن الشعر من بين ما عني به أولئك الرهبان، ولكن الذي حدث هو أن كثير من العرب تعلموا اليونانية بعد ذلك واستطاعوا أن ينقلوا عنها مباشرة، وكان مما نقل منها إلى العربية كتاب فن الشعر (اليوطيقا) لأرسطو، وفيه تعريف بالتراجيديا والكوميديا وما إليهما من فنون الشعر التمثيلي »[1]. ثم يتساءل الحكيم لماذا لم يترجم العرب المسرحيات الاغريقية بعد ذلك ويتيه في العموميات والانشائية ويلمح إلى المسائل التي أثرناها وناقشناها، ولكنه لم يتوصل إلى الرأي الذي وصل إليه طه حسين والمذكور آنفا.

6 ــ كانت وثنية العرب في عصر ما قبل الاسلام وثنية ساذجة لم تتطور و لم تتمخض عن طقوس ومراسيم تؤدي إلى نشوء فن التمثيل كما نشأ في اليونان من طقوس عبادة الاله ديونسيوس إله الخصب والخمر. أما عند الاسلام فقد وجد العربي في عقيدته وضوحا لا يحتاج إلى تأويل، ومن أجل ذلك أعرضوا عن ترجمة أدب اليونان لما يتضمنه من آلهة متعددة وعبادة للأبطال[2]. وذهب هذا المذهب محمود حامد شوكت[3] وسهير القلماوي[4] وزكي طليمات[5] وأمين الخولي الذي أكد صدوف العربي عن ترجمة المسرح عن الاغريقية لأنه وثني، وانصرافه إلى ترجمة الفلسفة[6]. وهنا يمكن التناقض في قول أمين الخولي، ألم تنبع الفلسفة من طبيعة المجتمع وحضارته ؟ أليست الفلسفة مرتبطة اذا بالوثنية

---

(1) الملك أوديب ص 15 ــ 16.
(2) العرب والمسرح ص 34.
(3) الفن المسرحي ص 13.
(4) المجلة المصرية، 111، 1966.
(5) م.س .
(6) م.س .

الاغريقية ؟ وبالتالي ألم ترتبط المسرحيات الاغريقية بالفلسفة والوثنية والحضارة الاغريقية، فاذا كان الدين الاسلامي توحيديا يجب الوثنية فلماذا ترجمت الفلسفة الاغريقية واتخذت أساسا لمدارس فكرية وفقهية اسلامية، ولماذا تأثر بها المعتزلة كل هذا التأثر بينما لم يجرأ أحد على ترجمة الأدب الاغريقي ؟!!. وذهب محمود تيمور هذا المذهب أيضا[1]. وذهب أحمد أمين هذا المذهب ولكنه ربط بين منع الدين الاسلامي للتصوير وبالتالي بمنع التمثيل، لأن الاسلام يمنع التجسيم، كما أكد على حجاب المرأة وابتعادها عن الظهور وإن المسرح بحاجة إلى المرأة لتجسد النصف الثاني من المجتمع[2]. وتعود جميع هذه الآراء إلى ما أورده المستشرق الألماني جوستاف فون جرينيوم من أن الاسلام السني لم ينجح في خلق فن مسرحي برغم معرفته بالثقافة اليونانية والهندية، وهذا لا يعود إلى سبب تاريخي قدر ما يعود إلى مفهوم الانسان في الاسلام، الذي يمنع وقوع أي نوع من التحدي للقوى العليا والمؤمن بالقضاء والقدر. فإذا لم تكن هناك حرية في اختيار حقه وإذا لم يكن لهذا الخيار المعنى يتجاوز به الحالات الخاصة، وإذا لم تنعكس هذه الحرية على القطب الأخلاقي في الروح نفسها فإن الانسان العادي لا يمكنه أن يصبح انسانا دراميتيكيا[3].

ويلاحظ جاك بيرك ذلك فيقول:إن الشخصية الاسلاميةالتقليدية تنتسب لنظام الكون، لذلك فهي تهرب من الكثير من العذاب والألم ومن مواجهة الكثير من المشاكل، إنها سعيدة سعادة التوافق[4]. ويعلق محمد عزيزة على كلام جاك بيرك موافقا : إن التواصل بالذات الالهية هو الذي يمنع حركة التمرد، وليس الخوف وحده، لأن التمرد كما نعرف هو انفصال قبل أي شيء آخر[5].

---

(1) م.س .

(2) فجر الاسلام ص 135 — 140 .

(3) العرب والمسرح عن مجلة ديوجين، العدد 48، 1964 .

(4) الاسلام والمسرح ص 27 .

(5) م.س ص 27 .

ويمضي محمد عزيزة في تساؤلاته : هل يمكن للمسلم أن يضع حريته الشخصية أمام ارادة الله، أو أمام الكيان الاجتماعي لمدينته ؟ أو يواجه بها منطق التاريخ والقدر أو أن يكتشف أخيرا في أعماقه انسانا آخر يصارعه ؟ وتجاه القدرة الالهية المطلقة فإن تصرف الانسان يتقلص إلى أدنى درجاته، إن ارادة الانسان هي جزء من ارادة الرب الشاملة، ومن هذه الزاوية لا يمكننا تصور نشوء صراع يتواجه الكل مع شيء صغير منه[1]. ويضيف المستشرق الألماني هنريش بيكر إلى ذلك بأن التراث اليوناني أدى إلى ايجاد النزعة الانسانية في أوروبا بينما لم يؤد الاسلام إلى نفس هذه النزعة، وترتب على هذا اختلاف في المضمون الفعلي في كل منهما وأن العالم الاسلامي لم يأخذ من التراث اليوناني إلا ما كان ذا نزعة عقلية منطقية، أما الأشياء التي كان نصيب الروح اليونانية في صياغته أكثر من نصيب العقل، مثل الشعر الغنائي أو الأدب الروائي، وكل ما كان يونانيا بحتا كآلهة هوميروس، كل هذه الأمور ظلت مغلقة أمام الشرق، بينما نجد في الغرب أنه تأثر بهذه الأمور اليونانية الأصيلة أكثر من غيرها[2] .

وردنا على هذا الادعاء أن الله بوأ الانسان منزلة كبيرة في الاسلام : « ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا »[3]. وتظهر الصفة البشرية للخلق من خلال القرآن الكريم : « وقالت اليهود والنصارى نحن أبناء الله وأحباؤه، قل فلم يعذبكم بذنوبكم بل أنتم بشر ممن خلق »[4]. وأسقط الطبقية والتفاضل بين الشعوب إلا بالعمل الصالح والتقى : « يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم »[5]. وقد دعا الاسلام إلى القضاء على الرق والعبودية : « فلا اقتحم العقبة، وما أدراك ما العقبة فك رقبة، أو اطعام في يوم ذي مسغبة، يتيما ذا مقربة أو مسكينا ذا متربة، ثم كان من الذين آمنوا وتواصوا بالصبر وتواصوا

(1) م.س. ص 23 ، 25 — 26 .
(2) العرب والمسرح 32 — 33 .
(3) القرآن الكريم، سورة الاسراء 70 .
(4) سورة المائدة، 18 .
(5) الحجرات، 13 .

بالمرحمة[1]. وتتجلى انسانية الاسلام بالحث على تقديم المساعدة لليتامى والمساكين ودعم ذوي القربى واليتامى واسداء العون اليهم إن كانوا بحاجة إليه : « أرأيت الذي يكذب بالدين، فذلك الذي يدّع اليتيم، ولا يحض على طعام المسكين، فويل للمصلين الذين هم عن صلاتهم ساهون، الذين هم يراءون ويمنعون الماعون »[2]. « ليس البر أن تولوا وجوهكم قبل المشرق والمغرب، ولكن البرَّ من آمن بالله واليوم الآخر والملائكة والكتاب والنبيين، وآتى المال على حبّه ذوي القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل والسائلين وفي الرقاب، وأقام الصلاة وآتى الزكاة والموفون بعهدهم إذا عاهدوا والصابرين في البأساء والضراء وحين البأس، أولئك الذين صدقوا وأولئك هم المتقون »[3]. وقد حدد القرآن الكريم مصارف الصدقات وجعلها ثمانية، تتمثل فيها الأسس الانسانية أفضل تمثيل : « إنما الصدقات للفقراء والمساكين والعاملين عليها والمؤلفة قلوبهم وفي الرقاب والغارمين وفي سبيل الله وابن السبيل، فريضة من الله والله عليم حكيم »[4].

وتوضح عائشة عبد الرحمن السمات الانسانية للاسلام بقولها : « وفرض الاسلام على المؤمن تحرير رقبة كفارة لعدد من الذنوب : الحلف في الأيمان، المائدة 89. والقتل الخطأ، النساء 92. والظِّهار، المجادلة 3 . والبيان القرآني حين يتحدث عن تحرير العبيد فيذكر الرقاب بصيغة الجمع، فمسؤولية التحرير فيها على الجماعة وولي الأمر والعبء فيها على المال العام للمسلمين. أما حين يستعمل الرقبة بصيغة المفرد فهذه هي مسؤولية الانسان فردا، إما احتمالا لأمانة انسانيته واقتحاما للعقبة في سبيل تحقيق الوجود الحر »[5]. وتتجلى انسانية الاسلام في مساعدة المستضعفين والفقراء لمساعدتهم في التغلب على صعوبات الحياة : « وانكحوا الأيامى منكم والصالحين من عبادكم وإمائكم ان يكونوا فقراء يغنهم الله من فضله والله واسع عليم »[6].

---

(1) سورة البلد.
(2) سورة التكاثر.
(3) سورة البقرة، 177 .
(4) سورة التوبة، 60 .
(5) القرآن وقضايا الانسان ص 88 .
(6) سورة النور، 32 .

ويؤكد الاسلام على استقلالية الانسان الشخصية والذاتية، يقول محمد عزيز الحبابي : « مفهوم الاستقلال الذاتي، هو ذاك الشيء الخاص بكل شخص، نعني واقع فرديته المخصصة له... لا وجود لنموذج انساني أو لقالب يفرغ فيه جميع الأشخاص ليكونوا على نمط واحد، إذ لكل شخص وجهته وتطلعاته الخاصة، وهي منبع لا ينضب من العفوية والمبادهة »[1]. ويؤكد رأيه بآيات كريمة : « لكل وجهة هو موليها، فاستبقوا الخيرات، قل كل يعمل على شاكلته فربكم أعلم بمن هو أهدى سبيلا »[2]. وورد المعنى ذاته في الحديث الشريف : « اعملوا فكل ميسر لما خلق له ». ويأتي التأكيد على انسانية المسلم ما ورد في خطبة الرسول ﷺ : « الناس من آدم وآدم من تراب »[3].

وورد تأكيد على شخصانية المسلم في القرآن الكريم في آيات كثيرة مثل : « إنا هديناه السبيل، إما شاكرا وإما كفورا، ألم نجعل له عينين وشفتين وهديناه النجدين »[4].

ويعترف الاسلام بالقيمة المهمة للعقل والتفكير عند الانسان : « تبتديء الشخصانية عندما يرفض الشخص الطاعة العمياء... وليس هو الخضوع الأعمى الذي يفرضه مذهب من المذاهب ولو كان دينيا (لا إكراه في الدين، البقرة : 256). لهذا لا تقبل في الاسلام أية وساطة بين البشر وبين ربهم، اكليريكية كانت أو غيرها (وإذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداع إذا دعان. البقرة : 186)... وأصبح الشخص موضوعا للأحكام الشرعية بصفته كائنا مسؤولا عن فعالياته... لقد أصبح الشخص ذاتا لها حياتها الخاصة واستقلالها الذاتي... وبفضل الدين الجديد حصل انقلاب جذري في ذهنية ووجدان العرب : ... فقد صار شخصا يشعر بشخصيته في ذاتها... ويبرز ما يتسربل فيه الانسان من كرامة وقدسية عند الله، هي أنه تعالى قد حباه من بين جميع المخلوقات فسخّر له كل ما في الكون »[5]. وتؤكد لنا

---

(1) الشخصانية الاسلامية ص 11 .
(2) البقرة، 47 . والاسراء، 84 .
(3) سيرة ابن هشام — 4 ص 275 .
(4) الانسان، 3 . البلد، 10 .
(5) الشخصيات الاسلامية، 12 ، 15 ، 23 .

سورة ابراهيم ما فعله الله من أجل البشر : « الله الذي خلق السموات والأرض، وأنزل من السماء ماءا فأخرج به من الثمرات رزقا لكم، وسخّر لكم الفلك لتجري في البحر بأمره... وسخر لكم الأنهار، وسخر لكم الشمس والقمر دائبين. وسخر لكم الليل والنهار، وآتاكم من كل ما سألتموه، وان تعدوا نعمة الله لا تحصوها »[1]. ومما يدلل على انسانية الانسان وتملكه لاختيار وعيه الخاص قوله تعالى : « كل نفس بما كسبت رهينة، فمن شاء فليؤمن ومن ومن شاء فليكفر »[2]. ومما يدلل على اختيار الانسان لطريقه في الحياة وجود الأوامر والنواهي التي ذكرها القرآن الكريم ووجود الثواب والعقاب. وقد ذكر الامام النووي في شرح صحيح مسلم قوله : قال الخطابي : وقد يحسب كثير من الناس أن معنى القضاء والقدر إجبار الله سبحانه وتعالى العبد وقهره على ما قدره وقضاه وليس الأمر كما يتوهمونه وإنما معناه؛ الاخبار عن تقدم علم الله سبحانه وتعالى بما يكون من اكتساب العبد وصدورها عن تقدير منه وخلق لها خيرها وشرها.. فعلم الله تعالى صفة كاشفة ليس لها تأثير كالقدرة فلا تعني إجبار العبد على شيء ما[3]. وتتجلى انسانية الانسان في الاسلام بما أورده القرآن الكريم من عدم الاعتداء في القتال ومساعدة المستضعفين والمساكين : « وما لكم لا تقاتلون في سبيل الله والمستضعفين من الرجال والنساء والولدان ». « وقاتلوا في سبيل الله الذين يقاتلونكم ولا تعتدوا... فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم... وإذا ما غضبوا هم يغفرون... ولمن صبر وغفر إن ذلك لمن عزم الأمور... إن الله يأمر بالعدل والاحسان... أعدلوا هو أقرب للتقوى »[4].

هكذا نظر الاسلام إلى الانسان، وجعله يتصرف بادراكه ووعيه حرا كريما شجاعا لا يرضى الذل والهوان. وقد صوّر الشعر العربي وهو (ديوان العرب) الانسان العربي بأسمى ما تتصف به الأخلاق السامية. وجمع العربي

---

(1) سورة ابراهيم : 14 ، 32 ، 33 .

(2) المدثر : 38 . الكهف : 29.

(3) أصول الدين الاسلامي ص 159 ، 157 — 158 .

(4) هذه الآيات الكريمة من كتاب الفلسفة القرآنية ص 33 — 34 . ومن طلب الاستزادة ينظر الكتاب نفسه ص 31 — 58 .

في شمائله وخلاله كل ما في المروءة من معنى ومن أخلاق عالية، ومنح الاسلام للمرأة حرية كاملة وساواها بالرجل في الحقوق الاجتماعية وأمام القانون، وسمح لها بالخروج إلى مجالس الرجال وإبداء الرأي والمناقشة، وظهر منهن الفقيهات والأديبات كالخنساء وليلى العفيفة وليلى الأخيلية، والمتصوفات كرابعة العدوية والمقاتلات الشجاعات كخولة بنت الأزور، والناقدات وصاحبات المجالس الأدبية والفنية مثل سكينة بنت الحسين وعقيلة بنت عقيل ابن أبي طالب، ولا أريد التطويل لأن ذكرهن يملأ مجلدا كاملا. هذا بالاضافة إلى أن الاسلام سمح بترجمة كتب وثنية مثل كليلة ودمنة التي ترجمها ابن المقفع عن اللغة الفهلوية والشاهنامة للفردوسي الذي نقلها البنداري عن الفرس في عهدهم الوثني. وألف ليلة وليلة التي أخذت أصولها عن الفارسية والهندية وقد تأثرت كثيرا بالمهابهارتا الوثنية الهندية. ولم يحرم الانسان الرسم بل ازدهر الرسم في العصور الاسلامية، وظهر النقش البارز بالخشب والمرمر والمعادن، وبلغ فنا الرسم والنحت درجة عالية من الابداع في العصور الاسلامية المزدهرة وما زالت الآثار الاسلامية في الوطن العربي والأندلس والبلاد المفتوحة تدلل على اهتمام العرب المسلمين بالرسم والنحت والنقش، «هكذا نجد أن التجسيد لم يحرم في الاسلام وبذا لا يمكن أن يكون تصوير الشخصيات التمثيلية تحديدا لقدرة الله ومشاركة له في قدرته على الخلق... إن الأصل الفني والفلسفي لعملية الابداع والتي يتم فيها تصوير الشخصيات هو المحاكاة كما قال أرسطو في كتابه فن الشعر... هي محاكاة الطبيعة المخلوقة من قبل الاله »[1]، أي إنها عملية ابداعية وبهذا اختلف عن أفلاطون الذي عدّ المحاكاة تقليدا. والأدب برمته عملية ابداعية سواء أكان شعرا غنائيا أم تمثيليا أم ملحميا أم كان نثرا. فإذا سمح الاسلام بترجمة العلوم والفلسفة والآداب الأجنبية اليونانية والفارسية والهندية وكلها وثنية فهل يخشى على الدين الاسلامي من الأدب التمثيلي اليوناني فقط ؟ أليست الفلسفة اليونانية أشد خطرا ؟ فلماذا إذا لم يمنع ترجمتها بل على العكس تدارسها المسلمون وتأثروا بها ؟!!.

---

(1) العرب والمسرح، 37 ــ 38 .

أما ادعاء من قال بأن التراجيديات صعبة الفهم بالنسبة للعرب فما هي صعوبتها تجاه كتب الفلسفة لأفلاطون وأرسطو وبطليموس والكتب العلمية والفلسفية الأخرى[1]؟!!. إنهاآراء لا تصمد أمام الحقيقة العلمية والمناقشة الجادة. أما من ادعى بأن وثنية العرب كانت ساذجة غير متطورة، فإن العقل العربي ليس عقلا تجريديا فقد عرف الأسطورة والحكاية والمثل والقصة، وعبر بالحركة والايقاع في فنونه، وعرف المنشد الجوال وليس ما كان يفعله الأعشى صناجة العرب خافيا على أحد، وعرف العرب الرواية والرواة : « ولم يفرق في المثالية والأبراج العاجية، بل اتسم دائما بالوسطية أي البعد عن الطرفين الحادين : الانحراف والعنف، كما اتسم بالتكاملية أي الربط بين الروح والمادة والفرد والمجتمع، كذلك اتسم بالحركة التي تتمثل في القدرة على مواجهة التطور ومجافاة الجمود »[2]. فأية سذاجة يدعون وأي تخلف ؟! وأثر الحضارة العربية في وادي الرافدين ظاهرة كل الظهور في الآداب والعلوم اليونانية القديمة ؟! وملاحمهم متأثرة بالملاحم البابلية ؟!.

7 — ويعرض مندور فكرة صراع الانسان ضد القضاء والقدر، كان المادة الأساسية لمآسيهم المسرحية، بينما ينفي أن تتفق هذه الأوضاع مع فلسفة الاسلام الذي نادى بالوحدانية، وتصور الاله منفصلا عن عالمنا البشري ومسيطرا على مصائره سيطرة تامة وأنه مزج إلى حد بعيد بين الجبر الكوني والارادة الالهية وجمع بينهما فيما يسمى القضاء والقدر[3]. ويعرض محمد عزيزة لنفس الفكرة مفصلا في أنواع الصراع التي كانت سببا في نشوء المسرح الاغريقي وأدى استحالتها — كما يعتقد — في الفكر الاسلامي إلى غياب المسرح عند المسلمين العرب. ويقسم محمد عزيزة الصراع إلى أربعة أقسام :

أ — الصراع العمودي : وهو الصراع الذي يجسد المواجهة بين الحرية البشرية والارادة الالهية ويمثله بمسرحية (برومثيوس مقيدا) .

ب — الصراع الأفقي : وهو الذي يجسد المواجهة بين حرية الفرد وارادته

---

(1) م.س ، 38 .
(2) أصالة الفكر العربي الاسلامي في مواجهة الغزو الثقافي ص 58 .
(3) محاضرات عن مسرحيات شوقي ص 5 .

وبين الكيان الاجتماعي وقوانينه ويمثله بمسرحية (انتجيونا) .

ج ـــ الصراع الديناميكي : وهو الصراع الذي يجسد المواجهة بين العفوية البشرية وبين القدر الذي لا مفر منه ويمثله بمسرحية (الفرس).

د ـــ الصراع الداخلي : الذي يجسد التناقضات الداخلية عند البطل المأساوي والتي تفجره وتوجه حدثه نحو اكمال وجوده ويمثله بمسرحية (أوديب ملكا)[1].

ويتساءل محمد عزيزة : « هل يمكن للمسلم أن يضع حريته الشخصية أمام ارادة الله، أو أمام الكيان الاجتماعي لمدينته ؟ أو يواجه بها منطق التاريخ والقدر، أو أن يكتشف أخيرا في أعماقه انسانا آخر يصارعه ؟ »[2]. ويوافق جميل نصيف هذا الرأي ويعده السبب الأساس في عدم ظهور المسرح في الاسلام[3]. حيث يسرد آراء محمد عزيزة مؤكدا لها ومتفقا معها : « إن اكتشاف الانسان لنفسه كند للآلهة أو كشخصية مستقلة تحيا وحدها تجاهه يعني القول بوجود ارادتين : ارادة الانسان، وارادة الله، وبالنسبة للدين الاسلامي التقليدي فإن مثل هذه الثنائية كما يرى الباحث محمد عزيزة، ليست غير موجودة فحسب، بل غير متصورة على الاطلاق... والانسان ليست له أهمية إلا بكونه قطعة صغيرة في محرك ميكانيكي كبير... إنه بين يدي الرب... وكما كشف الباحث عن الأسباب الكامنة وراء منع قيام صراع بين الانسان المسلم وخالقه يسعى أيضا للكشف عن مسؤولية الدين الاسلامي نفسه من صرف الانسان المسلم عن مواجهة مدينته وقوانينها... وكل من يخرج عن مجموعة المسلمين ولو مقدار فارق شعرة فإنه يموت كافرا... إن صراع الانسان مع القدر أي مع التاريخ الدرامي شيء يصعب تصوره في إطار الاسلام التقليدي... والتاريخ لا يمكن أن يأخذ بعدا دراميا إلا إذا أحسسنا بوجوده الموضوعي المستقل عن رغباتنا الشخصية والذي لا يخضع لها، أما بالنسبة للاسلام التقليدي فالتاريخ لا يتطور جدليا وإنما دوري وأسطوري... وبين فترة

(1) الاسلام والمسرح ص 17 ـــ 22 .
(2) م.س. ص 23 .
(3) مقدمة في دراسة المسرح العربي، مجلة كلية الآداب، العدد 15، 1972 .

وأخرى يأتي الأنبياء والرسل يذكرون الناس بهذا الميثاق وهذا الزمن البعيد غير المحدد والذي يخلق الأسطورة ولا يمكنه أن يخلق الدراما... إن هذا الفكر التقليدي قد ملأ التاريخ بتفسيرات تعود كلها إلى حتمية متفائلة تركز على الانسجام لنظام العالم وتجعل الانسان المسلم يتحرك بعيدا عن التناقضات والصراع. أما بخصوص الصراع الداخلي... يتجلى بقبول شامل، وبالتالي فإن الصراعات النفسية والفردية تتجه نحو الذوبان في بوتقة التصرفات الجماعية... ولو توفرت مثل هذه الحتمية التاريخية لقيام مسرحية عربية لخلقت هذه المسرحية نفسها وخلقت معها التقاليد المسرحية بما فيها تلك المتعلقة باللغة المسرحية »[1].

وإذا كان جميل نصيف قد أكد آراء محمد عزيزة لتأييد ما أراد الذهاب إليه فإن عزيزة قد استعان بآراء المستشرقين لتثبيت رأيه حيث يورد رأي لويس غارديه : « من المدهش أن يظل الفن المسرحي مجهولا في الاسلام وهذا يعود إلى صعوبة تنظيم العروض المسرحية في مجتمع يحارب فيه رجال الأخلاق والمحافظون تمثيل الأدوار النسوية، ويعود أكثر من ذلك إلى المعنى الأليم للقدر الانساني فإنالصراعوالعواطف النفسية التي تعتبر الاعادة الأساسية للدراما أو التراجيديا وتحليل الطباع الذي تقوم عليه كل الكوميديات الكبيرة الانسانية لم تكن قط من خصائص المجتمع الاسلامي القديم، فهذا العراك بين الانسان وقدره الذي مجده كتاب المسرح اليوناني لا يتناسب مع مفهوم الحياة ولا مع العلاقات التي تربط الانسان بخالقه في المجتمعات العربية أو الاسلامية »[2]. ويمضي محمد عزيزة لتثبيت رأيه بقوله : « إن ارادة المسلم جزء من ارادة الله لذلك لا يمكن أن تواجهها وأن الانتماء المطلق للانسان المسلم لمجوعته ومفهوم التاريخ اللادرامي عنده يمنع وجود هذا الصراع على مستوييه الثانيين، أن الفردية مصدر كل صراع داخلي لتبدو مستحيلة لذلك فإن وعيه بالمجموعة التي تحيط به والتي يرى نفسه مجبرا على الانتماء إليها يتجلى بمستوى قبول شامل، وبالتالي فإن الصراعات النفسية والفردية تتجه نحو الذوبان في بوتقة التصرفات الجماعية هذه هي قصة الطلاق الذي حدث بين المسرح والاسلام. وإن هذا التعارض

---

(1) م.س .
(2) الاسلام والمسرح ص 28 .

بين المسرح والدين لم يكن ظاهرة تميز بها الاسلام فحسب وإنما كافة الديانات التي تقول بإله واحد والتي أقامت حدا بينها وبين الفعل المسرحي، ولكن طبيعة الديانة المسيحية التي فصلت بين الأمور الدينية والدنيوية في المدنية المسيحية والصراع بينهما قد خففت من ظاهرة اجتماعية على فكرة المسرح من سيطرة الدين »[1].

إن الايمان لا يمكن إلا أن يصدر عن عقيدة صادقة، وبالتالي يجب أن ينبع من القلب وأن يصدر عن رضا خالص وطمأنينة صادقة، ولا خير في كلمة ينطق بها اللسان زورا ويكفر بها القلب فذلك هو النفاق ويعده الاسلام شرا من الكفر الصريح[2]. وقد ورد في القرآن الكريم ما يؤيد حرية العقيدة : « لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي، ولو شاء ربك لآمن من في الأرض كلهم جميعا أفأنت تُكره الناس حتى يكونوا مؤمنين »[3]. والرسل الذين يرسلهم الله سبحانه وتعالى لمجرد تبليغ الرسالة، وتقع على الانسان تبعية اختياره وتحمله لمسؤولية حريته : « فإن أسلموا فقد اهتدوا وإن تولوا فإنما عليك البلاغ والله بصير بعباده، فهل على الرسل إلا البلاغ المبين، فإن توليتم فاعلموا إنما على رسولنا البلاغ المبين، فإن أعرضوا فما أرسلناك عليهم حفيظا إن عليك إلا البلاغ »[4]. ويبدأ صراع الانسان منذ خلقه عندما طلب الله سبحانه وتعالى من الملائكة أن يسجدوا لآدم فسجدوا إلا ابليس فلعنه الله إلى يوم الدين : « وإذ قال ربك للملائكة إني خالق بشرا من صلصال من حمأ مسنون فاذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين. فسجد الملائكة كلهم أجمعون إلا ابليس أبى أن يكون من المساجدين »[5]. ويسأل الله ابليس عن السبب في عدم سجوده : « مالك الا تكون من الساجدين ؟ قال : لم أكن لأسجد لبشر خلقته من صلصال من حمأ مسنون، قال : فاخرج منها فانك رجيم وإن عليك اللعنة إلى يوم الدين »[6]. ويشتد

(1) م.س، ص 34 .
(2) القرآن وقضايا الانسان، ص 96 .
(3) البقرة : 256، يونس : 99 .
(4) آل عمران : 20 . النحل : 35، المائدة : 92 . الشورى : 48 .
(5) الحجر : 15، 28 — 31 .
(6) الحجر، 32 — 35 .

الصراع بين ابليس وآدم حتى يوقعه في الخطيئة ويؤدي إلى هبوطه إلى الأرض ويمضي صراعهما على الأرض فيأتيه من كل جانب وينبعث من أعماقه : « يجيئه من مسارب العاطفة والوجدان والنفس أو يندفع إليه من منافذ الحس أو يستصرخ فيه شهوات الجسد أو يتقدم إليه من منافذ الحس أو يستصرخ فيه شهوات الجسد أو يتقدم إليه محملا ببهرج الحياة وزينتها، يجند لقتاله والمروق به على ساحة الخير كل القوى المادية والمعنوية وكل الذين يختارون بارادتهم أن ينتموا إليه إناسا كانوا أم شياطين أم جنا، وبرغم من أن أسلحة الشيطان كثيرة ومتنوعة وعاتية إلا أن الانسان قد وهب ازاءها قوى معادلة وامكانات مكافئة تعطي للصراع الدائم بين الطرفين مدى واسعا ممتدا »[1].إن هذا التلبس للشيطان والتجسد بأشكال مختلفة يشبه إلى حد كبير الصراع بين الانسان والآلهة عند الاغريق الذين كانوا يتجسدون بأشكال مختلفة ويشاركون البشر حياتهم ويشتد الصراع بينهم وبين البشر لأنهم يمتلكون نزعات وطباعا وخصائص إنسية، ويهبطون من السماء إلى الأرض لمشاركة البشر في نزواتهم وفعالهم وأعمالهم مما ولد الصراع المستديم بين الآلهة والبشر، وكان السبب في خلق التراجيديا الاغريقية كما قال الباحث محمد عزيزة.

وفي الاسلام قد لعب الشيطان الدور الذي لعبته الآلهة الاغريقية، والصراع بين الحياة والموت مسألة قائمة في الاسلام كما هي قائمة في الديانة الوثنية الاغريقية وقد ورد في القرآن الكريم آيات عديدة تصور أنواع الصراع بين الحياة والموت والخير والشر وتمرد الشيطان في عدم السجود لآدم لأنه مخلوق من طين وهو مخلوق من نار، والتزيين له للايقاع به وارتكابه المعصية وغضب الله منه ثم هبوطه إلى الأرض ــ كما مر بنا في آيات سابقة ــ والصراع المستديم حتى يوم الدين بين الانسان والشيطان : « كل نفس ذائقة الموت، ونبلوكم بالشر والخير فتنة والينا ترجعون، وكذلك فتنا بعضهم ببعض، قال : فإنا فتنا قومك من بعدك وأضلهم السامري، ولقد فتنا الذين من قبلهم فليعلمن الذين صدقوا وليعلمن الكاذبين. ولقد فتنا قبلهم قوم فرعون وجاءهم رسول كريم، ولكنكم فتنتم أنفسكم وتربصتم وارتبتم وغرتكم الأماني، أحسب الناس أن يتركوا أن يقولوا آمنا وهم لا يفتنون ؟، وإن أدري

---

(1) التفسير الاسلامي للتاريخ، ص 235 ــ 236 .

لعله فتنة لكم ومتاع إلى حين، ليجعل ما يلقي الشيطان فتنة للذين في قلوبهم مرض، يا بني آدم لا يفتننكم الشيطان »[1].

إن تمرد ابليس في السماء وعدم اطاعة الله في السجود لآدم مما أغضب الله وسبب طرده من الجنة، من هذه النقطة فقد بدا نوع من الصراع، وراح ابليس يتلبس لبوسا مختلفا، كما فعلت الآلهة الاغريقية. وأصبحت له أفعال وصفات تناسب لبوسه المختلف كما كان لآلهة الاغريق، ومن ثم بدأ الصراع بينه وبين آدم في السماء حتى خدعه وجره إلى عصيان أوامر الله فأكل من تلك الشجرة التي منعه الله من الأكل منها، وشاركته حواء فعلته مما أغضب الله لعصيانهما، وقال : « اهبطا منها جميعا بعضكم لبعض عدو، فأما يأتينكم مني هدى، فمن اتبع هداي فلا يضل ولا يشقى. ومن اعرض عن ذكري فله معيشة ضنكا ونحشره يوم القيامة أعمى »[2]. وهكذا استمر الصراع بين البشر وابليس على الأرض متمثلا في الصراع بين الخير والشر : « الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور والذين كفروا أولياؤهم هم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات، أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون »[3].

ومما يؤكد حرية الرأي في الاسلام حق الجدال في الأمور الدينية وما يتعلق فيها من أحكام. والجدال في العربية من صيغ المفاعلة والأصل اللغوي للمادة في استعمالاتها الحسية المادية فيه معنى الصلابة، يقال جدل فلانا اذا صرعه. والجدل : عنف الخصومة في المناقشة، وأكثر ما يستعمل الجدل والمجادلة في صراع الآراء والأفكار حيث يحاول كل مجادل أن يفرض رأيه ويناضل عنه في صلابة. ونفهم من آية الكهف أن الجدل من خصائص الانسان المميزة له من غيره من الكائنات : (ولقد صرفنا في هذا القرآن للناس من كل مثل، وكان الانسان أكثر شيء جدلا). فلو لم يكن من شأن الانسان الجدل لكان حسبه ما جاءه من آيات بينات فيها تصديق للناس من كل مثل[4]. ويتجلى

---

(1) الانبياء : 35، الانعام : 53، طه : 85، العنكبوت : 3، الدخان : 17، الحديد : 14 العنكبوت : 2، الأنبياء : 111، الحج : 53 ، الأعراف : 27 .

(2) طه : 123 — 124 .

(3) البقرة : 257 .

(4) القرآن وقضايا الانسان، ص 116 .

الصراع متنوعا قائما في صميم العلاقات البشرية. ويشتد الصراع بين الايمان وعدمه والتشكك : « وإذا قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول قالوا حسبنا ما وجدنا عليه آباءنا، أو لو كان آباؤهم لا يعلمون شيئا ولا يهتدون »[1]. « بل قالوا : إنا وجدنا آباءنا على أمة وانا على آثارهم مهتدون. وكذلك ما أرسلنا من قبلك في قرية من نذير الآقال مترفوها إنا وجدنا آباءنا على أمة وانا على آثارهم مقتدون. قل : أو لو جئتكم بأهدى مما وجدتم عليه آباءكم ؟ قالوا : إنا بما أرسلتم به كافرون »[2]. ونجد مثل هذا الصراع بين الايمان والتشكك عبر التاريخ البشري ويتجلى هذا الصراع على أشده بين نوح وقومه حتى يأتيهم الطوفان ونجد من بين الذين خاصموه بعضا من أولاده ويستمر هذا الصراع بين الايمان والأحزاب: « كذبت قبلهم قوم نوح والأحزاب من بعدهم وهمت كل أمة برسولهم ليأخذوه وجادلوا بالباطل ليدحضوا به الحق فأخذتهم فكيف كان عقاب »[3]. ومثل قوم نوح والأحزاب قوم لوط الذين بغوا وجادلهم ابراهيم وطلب لهم الغفران والشفاعة ولكنهم ذاقوا نتيجة ما اقترفت أيديهم : « فلما ذهب عن ابراهيم الروع وجاءته البشرى يجادلنا في قوم لوط. إن ابراهيم لحليم أوّاه منيب، يا ابراهيم اعرض عن هذا إنه قد جاء أمر ربك وانهم آتيهم عذاب غير مردود »[4].

وقد ظهر الصراع على أشده في المجتمع الاسلامي في إطاره السياسي بين المسلمين أنفسهم ابتداءا من معركة الجمل بين علي وصحبه من جهة والصحابة من جهة أخرى، وظهر قبل ذلك في مقتل الخليفة عثمان بن عفان، ومن بعده في معركة صفين بين علي ومعاوية واستمر الصراع قويا وشديدا بين الأحزاب السياسية القوية في العصر الأموي، بين الأمويين والعلويين والزبيريين، والخوارج. وبعد أن استتب الأمر للأمويين، ظهر صراع جديد بينهم وبين العلويين والعباسيين. وبعد القضاء على الدولة الأموية، اشتد الصراع بين العباسيين والعلويين حتى استتب الأمر للعباسيين، وهكذا استمر الصراع بين المسلمين في الاطار السياسي حتى سقوط بغداد على يد المغول. ليبدأ صراع جديد بين الطوائف والفرق والدويلات وخاصة بين الدولة العثمانية والدولة الصفوية. وإذا استمر الصراع السياسي في المجتمع الاسلامي و لم ينته حتى عصرنا هذا، فقد وازاه صراع

(1) المائدة : 104 .
(2) الزخرف : 22 ـ 24 .
(3) غافر : 5 .
(4) هود : 74 ، 76 .

فكري وعقائدي ومذهبي بين الجبرية والمعتزلة والأشعرية والصوفية والشيعة والفرق الاسلامية الأخرى[1].

ومن خلال هذا الصراع الطويل تتحرك مياه التاريخ فلا تركد ولا تسكن، فالارادة الحرة والاختيار المفتوح اللذان منحا للانسان فردا وجماعة يقودان بالضرورة إلى عدم توحد البشرية وتحولها إلى جماعة واحدة. إن قيمة الحياة وصيرورتها الحضارية الدائمة تكمن في هذا الصراع القائم بين الكتل البشرية المختلفة المتضادة والموزعة. وقد تشهد الكتلة الواحدة تغيرا أو انقساما وتنوعا وصراعا، هذه هي طبيعة العلاقات البشرية ما دامت تمارس حريتها في الأخذ والعطاء[2]. ونستدل بما ورد في القرآن الكريم على هذا الصراع المجتمعي والتطور الفعال للتاريخ : « ولو شاء الله لجعلهم أمة واحدة ولكن الله يدخل من يشاء في رحمته والظالمون ما لهم من ولي ولا نصير. لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة ولكن ليبلوكم فيما آتاهم فاستبقوا الخيرات، وما كان الناس إلا أمة واحدة فاختلفوا، ولولا كلمة سبقت من ربك لقضي بينهم فيما يختلفون. ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين إلا من رحم ربك ولذلك خلقهم. لكل أمة جعلنا منسكا هم ناسكوه فلا ينازعنك في الأمر وادع إلى ربك انك لعلى هدى مستقيم »[3].

إن الاسلام يحدثنا من خلال كتاب الله وسنة رسوله إن صراع المسلم في العالم فردا وجماعة يتخذ اتجاهين أحدهما باطني ذاتي سماه الرسول ﷺ : (الجهاد الأكبر) لما يتطلبه من مصاعب ويستلزمه من قدرة على المقاومة والمراقبة والحذر والتجرد، وهو يهدف إلى مواجهة الانسان لذاته وتغييرها تغييرا مركبا مستمرا. والمسلم يجد نفسه ازاء تجربة صراع ذاتي دائم لمجابهة قوى الشر والسلب في نفسه والتفوق عليها[4]. وقد وردت آيات قرآنية كريمة للدلالة على هذا الصراع النفسي : « إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم، ومن جاهد فانما يجاهد لنفسه إن الله غني عن العالمين »[5]. ويتصل الصراع الفردي بالصراع الجماعي (الأفقي) على مستوى العالم. مذهبيا وسياسيا

---

(1) للاستزادة ينظر : القرآن وقضايا الانسان ص 125 — 150 .
(2) التفسير الاسلامي للتاريخ، ص 239 — 240 .
(3) الشورى : 8 ، المائدة : 48 ، يونس : 19 ، هود : 119 ، الحج : 67 .
(4) التفسير الاسلامي للتاريخ، ص 246 .
(5) الرعد : 11 ، العنكبوت : 6 .

وعسكريا وأخلاقيا واقتصاديا وحضاريا وتاريخيا وهو بهذا يمثل مساحة للحركة أوسع بكثير من تلك التي تحتلها صراعات التفاسير المذهبية سيما المثالية والمادية، كما يتضمن ديمومة زمنية يعبر عنها حديث الرسول ﷺ : (الجهاد ماض إلى يوم القيامة). ويبين القرآن الكريم أن هذا الصراع دائم بين معسكرين كبيرين ينتمي كل منهما إلى فكرة ويلتزم موقفا، وهو صراع ميتافيزيقي أزلي بين الانسان والشيطان. بين الخير والشر. وإن هذا الصراع يضع الأمة الاسلامية أمام مسؤوليتها الحركية الكبرى في العالم ويمنحها فاعلية دائمة ازاء التجارب والمواقف البشرية تتجاوز حدود الزمان والمكان[1] : « الذين آمنوا يقاتلون في سبيل الله، والذين كفروا يقاتلون الطاغوت. فقاتلوا أولياء الشيطان إن كيد الشيطان ضعيفا. فهل ينتظرون الا مثل أيام الذين خلوا من قبلهم قل : فانتظروا إني معكم من المنتظرين ثم ننجي رسلنا والذين آمنوا كذلك حقا علينا ننج المؤمنين »[2]. ويرفع الاسلام الأمة الاسلامية إلى موقع الشهادة على الناس، ذلك الموقع الوسط المميز الذي لن ترتفع إليه إلا عندما تمارس جهادها الدائم على كل الجبهات، أمرا بالمعروف ونهيا عن المنكر وقتالا بالكلمة وكفاحا مسلحا[3] : « وكذلك جعلناكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيدا »[4].

وهكذا يصل الانسان أو الانسانية في درجة الشهادة إلى ذلك الموقف التراجيدي الذي ينتهي إليه بطل المسرح الاغريقي، عبر مواقف تتعاظم فيها التضحية وتتجلى الصلابة والقدرة على مجابهة المخاطر، فإذا ما انتهى جاءت نهايته قوية صلبة كصلابته وقوته وما أشبه موقفه بالشهادة تجاه نزوات الآلهة المتصارعة التي تنزل من عليائها إلى مستوى الانسان العادي وتتمثل فيها نزواتها الخاصة المهلكة.

وهكذا نجد أن مسألة الصراع على أنواعه المختلفة موجود في الاسلام على العكس مما قال به المستشرقون والسائرون في ركابهم من الباحثين العرب كما أسلفنا آنفا.

---

(1) التفسير الاسلامي للتاريخ، ص 247 ــ 249 .

(2) الأنفال : 53 ، النساء : 76 ، يونس : 102 ــ 103 .

(3) التفسير الاسلامي للتاريخ، ص 249 .

(4) البقرة : 143 .

إلا أن هذا الصراع ليس دائما قوة ايجابية تشد حركة التاريخ إلى أمام، وإنما قد يتمخض الصراع أحيانا عن ردة عكسية تنتج عن تفتت التجربة التاريخية وسقوطها في صراع غير متكافىء مع قوة قد تفوقها بكثير، إن الذي يملك زمام العقل الواعي والارادة عبر التاريخ هو الانسان وحده، وما دام الانسان حرا في اعتماده على قدراته هذه فإنه قد يسيء وقد يجيد ولكنه لا يقدر على احاطته بالضمانات الكافية، فيجيء الصراع لكي يكشف عن نقاط الضعف في التجربة البشرية[1]. وهكذا نجد أن الصراع الانساني في إطاره الفردي والجماعي مرتبط ببعضه أشد الارتباط ويصعب التفريق بين أنواع الصراع المتعددة. وهكذا تتلاشى ادعاءات المستشرقين عن عدم وجود الصراع في الاسلام ومن سار في ركابهم من الباحثين العرب بوعي مقصود أو من دون ادراك لطبيعة الاسلام ومفاهيمه العظيمة.

(1) التفسير الاسلامي للتاريخ، ص 251 .

الفصـــل الثانـي

البدايات المسرحية عند العرب
قبل الاسلام

يتبين للدارس بأن وثنية العرب لم تكن وثنية بدائية ضعيفة الصلة بنفوس أصحابها كما أرادت أن تصوره المصادر الاسلامية منذ القرن الثاني للهجرة بل كانت وثنية معقدة ضربت جذورها في أعماق الفوس واتصلت غاياتها ومظاهرها بدورة الطبيعة ومواسمها، وتمثلت في شعائر أمانة الجسد وقهره ثم شعائر التطهير، فالبعث والاخصاب وأخيرا شعائر البهجة وما يتصل بها من مآدب وحفلات[1]. وقد خالف باحثون قدامى ومحدثون هذا الرأي وذهبوا إلى عكس ذلك وقد أوردنا آراءهم آنفا وناقشناها[2]. وقد أورد ابن السائب الكلبي ما يدلل على وجود المعابد والأصنام والسدنة والقرابين والشعائر الدينية بما تتضمنه من تلبيات وأهازيج ورقصات تصحبها الموسيقى والغناء : « وكان أول من غير دين اسماعيل ونصب الأوثان ووصل الوصيلة وبحر البحيرة وحمى الحامية عمرو بن ربيعة، وهو لحيّ بن حارثة ابن عمرو بن عامر الأزدي، وهو أبو خزاعة..وكان الحارث هو الذي يلي أمر الكعبة، فلما بلغ عمرو بن لحيّ نازعه في الولاية وقاتل جرهما بني اسماعيل، فظفر بهم وأجلاهم عن الكعبة. ونفاهم من بلاد مكة، وتولى حجابة البيت بعدهم. ثم أنه مرض مرضا شديدا فقيل له : « إن بالبلقاء من الشام حمّة إن أتيتها برأت فأتاهم فاستحم بها فبرأ، ووجد أهلها يعبدون الأصنام، فقال : ما هذه ؟. فقالوا نستسقي بها المطر ونستنصر بها على العدو، فسألهم أن يعطوه منها ففعلوا، فقدم بها إلى مكة ونصبها حول الكعبة »[3] .

وأورد الكلبي بأن أول ما عبدت الأصنام : « إن آدم لما مات جعله بنو شيت بن آدم في مغارة في الجبل الذي أهبط عليه آدم بأرض الهند... وكان بنو شيت يأتون جسد آدم في المغارة فيعظمونه ويترحمون عليه، فقال رجل من بني قابيل بن آدم : يا بني قابيل ! إن لبني شيت دورا يدورون حوله ويعظمونه وليس لكم شيء، فنحت صنما فكان أول من عملها »[4] .

وعبد العرب قبل الاسلام خمسة أصنام ابتداءا وهم : ودّ وسواع ويغوث ويعوق ونسر، وكانوا : « قوما صالحين ماتوا في شهر، فجزع عليهم ذوو أقاربهم. فقال رجل من بني قابيل : يا قوم هل لكم أن أعمل لكم خمسة أصنام على صورهم، غير أني

---

(1) محمد يوسف نجم، صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات، آفاق عربية، 3 ، 1977 .
(2) فن التمثيل عند العرب، ص 13 . وقد أوردته كمثال لأنه آخر كتاب ألف في هذا الموضوع.
(3) الأصنام ص 8 .
(4) م.س ، ص 50 — 51 .

لا أقدر أن أجعل فيهم أرواحا ؟. قالوا : نعم فنحت لهم خمسة أصنام على صورهم ونصبها لهم. فكان الرجل يأتي أخاه وعمه وابن عمه فيعظمه ويسعى حوله.... ثم جاء قرن آخر فعظموهم أشد تعظيم »[1] من أسلافهم وتوالت القرون وجاء بعدهم أقوام آخرون فعظموهم أشد تعظيم ورجوا شفاعتهم فعبدوهم وعظم أمرهم واشتد كفرهم فبعث الله ادريس[2] نبيا فدعاهم فكذبوه فرفعه الله اليه مكانا عليّا. ولم يزل أمرهم يشتد حتى بعث الله إليهم نوحا[3] نبيا فعصوه وكذبوه فأمره الله أن يصنع الفلك وغرق من غرق بعد أن علا الطوفان الأرض كلها، وكان بين بني آدم ونوح ألفا سنة ومائتا سنة، فأهبط ماء الطوفان هذه الأصنام من جبل نوذ إلى الأرض وجعل الماء يشتد جريه وعبابه من أرض إلى أرض حتى قذفها إلى أرض جدة ثم نضب الماءُ وبقيت على الشط فسفت الريح عليها حتى وارتها[4]. وقد نزلت الآية الكريمة في هذا المعنى « قال نوح انهم عصوني واتبعوا من لم يزده ماله وولده إلا خسارا ومكروا مكرا كبّارا وقالوا لا تذرُنّ آلهتكم ولا تذرن ودّا ولا سواعا ولا يغوث ويعوق ونسرا وقد ضلوا كثيرا ولا تزد الظالمين إلا ضلالا »[5].

وعبد العرب أسافا ونائلة، وخلقت حولهما أسطورة تحاكي الأساطير اليونانية ولا سيما أسطورة حب فينوس الهة الجمال عند اليونان لمارس إله الحرب وخيانتها لزوجها فلكان إله الحديد وتربصه بهما حتى أوقعهما في الشرك وحملهما متلبسين إلى كبير الآلهة زيوس ليعاقبهما، مع اختلاف في الحدث يناسب مجتمعين مختلفين كل الاختلاف في النواحي الكونية والمادية. وقد روى الكلبي : « إن اسافا ونائلة[6] وكان يتعشقها في أرض اليمن فأقبلوا حجاجا، فدخلا الكعبة فوجدا غفلة من الناس وخلوة في البيت، ففجر بها في البيت، فمسخا، فأصبحوا فوجدوهما مسخين فأخرجوهما فوضعوهما موضعهما، فعبدتهما خزاعة وقريش، ومن حجّ البيت بعد من العرب »[7]. ولا شك بأننا نلمح تركيب الأسطورة وتعقدها ونلمح من خلالها البعد التجسيدي للأسطورة مما يقربها من التمثيل الديني البدائي.

---

(1)م.س ، ص 51 ــ 52 .
(2) هو أحنوخ بن يارد بن بن مهلابيل بن قينان .
(3) هو نوح بن لمك بن متو شلخ بن أحنوخ .
(4) الاصنام، ص 52 ــ 53.
(5) نوح : 13 .
(6) اساف بن يعلى رجل من جرهم ونائلة بنت زيد من جرهم.
(7) الأصنام، ص 9 .

وقد عبدت الأوس والخزرج وهذيل وخزاعة، مناة التي ذكرت في القرآن الكريم ﴿ ومناة الثالثة الأخرى﴾، ونلمس مشهدا تمثيليا في عبادتهم لها حيث يروي الكلبي بأن عابديها : « كانوا يحجون فيقفون مع الناس المواقف كلها ولا يحلقون رؤوسهم، فإذا نفروا أتوه — مناة — فحلقوا رؤوسهم عنده وأقاموا عنده لا يرون لحجهم تماما إلا بذلك »[1].

وعبد العرب اللات والعزى وكانوا يعدونهما مع مناة بنات الله وهن يشفعن إليه. وكانت قريش تطوف بالكعبة وتقول : واللات والعزى، ومناة الثالثة الأخرى، فانهن الغرانيق العلى وإن شفاعتهن لترتجى[2]. ونجد شبها كبيرا بين هذا المعتقد عند العرب، وما كان يعتقده الاغريق من أن الآلهة والالهات هم أولاد زيوس كبير الآلهة. وكانوا جميعا يرجونه ويتشفعون إليه لمساعدة من يريدون مساعدته من البشر. وقد نزلت الآية الكريمة ﴿ أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى ألكم الذكر وله الأنثى تلك إذا قسمة ضيزي، إن هي إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم، ا أنزل الله بها من سلطان ﴾ . وكانت العزى بواد من نخلة الشامية، فبنى عليها ظالم بن أسعد — وكان أول من اتخذها إلها — بيتا وكانوا يسمعون فيه الصوت[3]. وتلعب الأسطورة دورا مهما في تجسيد العزى وتكاد أن تكون مشهدا تمثيليا من تلك المشاهد التي نجدها في معتقدات الاغريق، فقد روى الكلبي بأن العزى كانت : « شيطانة تأتي ثلاث سمرات ببطن نخلة فلما فتح النبي ﷺ مكة، بعث خالدا بن الوليد فقال له : إيت ببطن نخلة فانك تجد ثلاث سمرات فاعضد الأولى، فأتاها فعضدها فلما جاء إليه، عليه السلام، قال له رأيت شيئا ؟ قال : لا. قال : فاعضد الثانية. فأتاها فعضدها. ثم أتى النبي عليه السلام فقال : هل رأيت شيئا ؟ قال : لا. قال : فاعضد الثالثة، فأتاها فعضدها، فإذا هو بحبشية نافشة شعرها، واضعة يديها على عاتقها، تصرف بأنيابها، وخلفها دبية بن حرمي الشيباني ثم السلمي وكان سادنها، فلما نظر إلى خالد، قال :

أعـزاء شدي شدة لا تكـذبي ... على خالد ألقي الخمار وشمري
فـإنك الا تقتلي اليوم خالـدا ... تبوئي بـذل عاجـلا وتـنصري

(1) الأصنام ص 14 .

(2) م.س، ص 19

(3) الأصنام ص 18

فقال خالد :

يا عزّ كفرانك لا سبحانك إني رأيت الله قد أهانك

ثم ضربها ففلق رأسها، فإذا هي حُممة. ثم عضد الشجرة وقتل دبيّة السادن ثم أتى النبي ﷺ فأخبره. فقال : تلك العزى ولا عزى بعدها للعرب، إما أنها لن تعبد بعد اليوم »[1].

وكانت لقريش أصنام في داخل الكعبة، أعظمها عندهم، هبل، وهو من عقيق أحمر على صورة انسان، مكسور اليد اليمنى، أدركته قريش كذلك فجعلوا له يدا من ذهب. وأول من نصبه خزيمة بن مدركة وأسموه هبل خزيمة[2]. ونجد في ممارسة الشعائر الدينية له ما يشبه التمثيل أو الفعل المسرحي البدائي : « وكان في جوف الكعبة قدامه سبعة أقداح، مكتوب في أولها صريح والآخر ملصق فإذا شكوا في مولود أهدوا له هدية، ثم ضربوا بالقداح، فإن خرج صريح ألحقوه، وإن خرج ملصق دفعوه وقدح على الميت وقدح على النكاح، وثلاثة لم تفسر لي ما كانت، فإذا اختصموا في أمر وازدادوا سفرا أو عملا أتوه فاستقسموا بالقداح عنده، فما خرج عملوا به وانتهوا إليه. وعنده ضرب عبد المطلب بالقداح على ابنه عبد الله، وهو الذي يقول له أبو سفيان بن حرب حين ظفر يوم أحد : أعل هبل، فقال رسول الله ﷺ : « الله أعلى وأجل »[3]. وكان الرجل إذا سافر ونزل منزلا، أخذ أربعة أحجار فنظر إلى أحسنها فاتخذه ربّا وجعل ثلاث أثافي لقدره، وإذا ارتحل تركه، فإذا نزل منزلا آخر فعل مثل ذلك. وكانوا ينحرون ويذبحون عندها ويتقربون إليها[4].

وفي عبادة الاقيصر والتقرب إليه مظاهر تمثيلية فقد كانوا يحجونه : « ويحلقون رؤوسهم عنده. فكان كلما حلق رجل منهم رأسه، ألقى مع كل شعرة قرة[5] من دقيق فكانت هوازن تنتابهم في ذلك الابان فإن أدركه قبل أن يلقي القرة مع الشعر قال : أعطنيه فإني من هوازن ضارع. وإن فاته أخذ ذلك الشعر بما فيه من القمل والدقيق، فخبزه وأكله »[6].

---

(1) الأصنام ص 25 — 26 .
(2) م.س ص 28 .
(3) م.س ص 28 .
(4) م.س ص 33 .
(5) قبضة
(6) الأصنام ص 48 .

وعبدت طيّ صنما يقال له الغلس. وكان أنفا أحمر في وسط جبلهم أجأ أسود كأنه تمثال انسان، ولا يأتيه خائف إلا أمن عنده، ولا يطرد أحد طريدة فيلجأ إليه إلا تركت له ولم تترك لغيره[1]. ويبدو إن هذه الوثنية قد ارتبطت بها شعائر تمثيلية متصلة بالخصب وعودة الطبيعة وبعث الاله كما كان الشأن في الوثنيات المعاصرة من سامية واغريقية ومصرية. فالشواهد التي نجدها في القرآن الكريم وتفاسيره وشروحه وفي سيرة ابن اسحاق وفي كتاب الأصنام وطبقات ابن سعد، وفي المحبر لابن حبيب وفي دواوين الشعر وكتب الأدب[2] تدلل على ذلك. ومما يؤكد رأينا في وجود بدايات تمثيلية عند العرب قبل الاسلام ما يلي :

1 ـــ الطقوس والشعائر الدينية الوثنية التي أوردها الكلبي في كتاب الأوثان كما أوردها غيره، والتي مر ذكرها آنفا.

2 ـــ لقد عرف العرب الأساطير. والأسطورة : « حكاية تحكى بوصفها أحداثا وقعت في زمن بالغ القدم، وهي تشرح الظواهر الكونية والخارقة وتفسر سبب نشأتها »[3].

والأسطورة بهذا المعنى، هي الوسيلة التي حاول الانسان القديم من خلالها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا، وبدون هذه الصورة الاسطورية التي تكوّن مجتمعة عالما فكريا متكاملا، تظل التجربة النفسية مهوشة كما تبدو الظواهر الكونية متناقضة، ويمكننا أن نقول بتعبير آخر أن الأسطورة إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي والغرض من ذلك هو حماية الانسان من دوافع الخوف والقلق[4]. وعلى الرغم من عثورنا على التصاوير الكهفية، وهي رسوم حيوانات ومظاهر طبيعية لها معنى سحري، فإننا نجد أن الأقوام العربية البدائية التي سبقت حضارات عاد وثمود وطسم وجديس وأميم وجاسم وعبيل وعبد الضخم وجرهم الأولى والعمالقة وحضورا، كانت لها أساطر لم تصلنا وضاع أكثرها بسبب أن الدارسين المسلمين أخرجوا التراث الأسطوري للعرب الأولين وهو وثني خالص من إطار الأدب والتاريخ لأسباب سياسية ودينية. وإما لأن عصر ما قبل الاسلام الذي وصلتنا أنباؤه شهدت البعث والرسالة لم يكن من عصور السذاجة

(1) الأصنام، ص 59 .
(2) آفاق عربية، م.س 3 ، 1977 .
(3) الاسطورة ص 6 .
(4) م.س ، ص 11 .

التي تترعرع فيها مختلف الأساطير[1]. ومع ذلك فإن ما روته الكتب وما عثر عليه من الرسوم يكون مادة أسطورية جيدة فيها الآلهة والسحرة والشياطين والقرابين، حيث نلتقي بالبطل الأسطوري والساحر والمارد ونقرأ في اسجاع الكهان الدينية وعن شداد عاد المتمرد وعن لقمان الذي خيّر بين بقاء سبعة بعران وسبعة أنسر كلما هلك نسر، خلف بعده آخر فاختار النسور. والمقه الذي ظل نحو ألف عام كبير الآلهة في اليمن. ويرى هيرودوت : إن (أورتات) خو ديونيسوس. والأول إله الشمس عند الساميين والثاني إله الخصب عند الاغريق. وأن اللات هي أورانيا إلاهة المشتري. وإن عثتر هي عشتر أو عشتروت أو الزهرة. وجعلت جماعة (كاسترابو) أورانوس وزيوس إلهين عربيين أو ساميين جنوبيين[2]. « ونعجب بعد هذا كله أن يقول أغلب الدارسين، إن العرب لم يعرفوا الأساطير. ويستندون في ذلك إلى الزعم أنهم لم يكونوا من أصحاب الملكات الخلاقة التي تعتمد الخيال الواسع مع أن مراجعة عاجلة حتى في كتاب النقائض تبين أنهم لم يكونوا ينقصهم شيء مما حفلت به الأساطير الاغريقية، وما أشبه ــ المينوطور ــ الحيوان الخرافي الذي كان نصفه الأسفل نصف عجل ونصفه الأعلى نصف رجل له أنياب الأسد وقد قتله ثيسيوس، بالغول التي طالما عرضت في أشعار شجعان العرب عندما يقطعون الصحراء »[3]. وذكرت قصص على ألسنة الحيوان ورد بعضها في القرآن الكريم، مثل حكاية نملة سليمان والهدهد، وقصة الخضر، وقصة بناء الكعبة. ويذكر المسعودي « أن البيت الحرام عظم أمره لأنه بيت زحل، وزحل من شأنه البقاء والثبوت »[4]. وقصة اسلام (تميم الداري) الذي خرج هاربا من أرضه في بلاد الشام وضل في البحر كما ضل أولس. والتقى بأهوال ومصاعب قبل أن يصل إلى الرسول في مكة.

وجعل القحطانيون من ذي القرنين الذي ورد اسمه في سورة الكهف ثلاث مرات، البطل نصف الاله، كما هو الحال بالنسبة إلى (الهميع بن عمرو بن عريب بن زيد بن كهلان والصعب بن عبد الله بن مالك بن يزيد بن يسدد بن حمير الأصغر، وتبع الأكبر ابن تبع الأقرن، وتبع الأقرن وكان عادلا مؤمنا ملك جميع الأرض ووزعها

(1) الأساطير ص 72 ، 71 .
(2) الأساطير، ص 76 ــ 77 . يلاحظ للاستزادة كتاب الأيام لأبي عبيدة معمر بن المثنى وهو مليء بالأساطير والحكايات الخرافية.
(3) الأساطير ص 77 ــ 78
(4) مروج الذهب جـ 1 ، ص 373 .

وقضى في شمال بلاد الروم حيث يكون النهار ليلا. وقصة عشق النضيرة بنت الضيزن القضاعي عاهل العراق لعدوه سابور الجميل حيث خانت أباها بإطلاع سابور على طلسم السور فلما اقتحم المدينة قتل النضيرة. وقصص لقمان الذي كان حكيما عالما بالأبدان والأزمان وقّت المواقيت وسمى الأشهر. وياسرينعم الذي حكم بعد سليمان وردّ ملك حمير إليها بعد معارك هائلة. وقصص انتصارات شمر يهرعش التي تضاءلت أمام انتصاراته انتصارات هانيبال، وأسطورة شهريجيل بن يدع أب، ملك الأزد الذي عاصر ابراهيم الخليل ووقف في صفه بعد أن جاوله في الثالوث الالهي القمر والشمس والزهرة. وغير ذلك من الأساطير التي امتدت إليها أصابع الرواة المسلمين بالتحوير وتحول كثير منها إلى رموز خفي بعدها العقائدي عن المشتغلين بتفسير القرآن ورواية الشعر لفهم كتاب الله[1]. كما في شعر الأعشى وهو يمدح الأسود بن المنذر اللخمي[2] :

أريحّي صلت يظل لـه القـوم ركــودا قيامهـــم للهـــلال

وذكرهم للشمس وهي (اللات) وتشبيههم للوجوه الجميلة بها، كما في قول طفيل الغنوي [3] :

عروب كأن الشمس تحت قناعها اذا ابتسمت أو سافرا لم تبسم

وذكرت الغزالة مع الشمس وشبهت المرأة بكل منهما ويعني ذلك أن المرأة لم تكن محقرة أو مهينة. وحرص الشعراء على ألا يقتل الغزال في قصائدهم كان يعني أنه معبود كالشمس وقيل (ذرّ قرن الشمس). وروي أن عبد المطلب وجد في بئر زمزم عند إعادة حفرها تمثالين ذهبيين لغزالين ضمن أسياف وأدرع[4]، ويؤكد ألوهية الغزال قول امريء القيس[5] :

ومـاذا عليـه إن ذكـرت أوانسا كغزلان رمل في محاريب أقيال

وقد أصبح للناقة تقديس خاص في طوطمية العرب قبل الاسلام كـ (ناقة صالح)

---

(1) الأساطير ص 80 ـــ 81 .
(2) الديوان، ص 26 .
(3) الديوان ص 43
(4) الأساطير، ص 83 .
(5) الديوان، ص 34 .

حيث قيل أنه وهبها الله ونهاهم عن قتلها غير أنهم عقروها فأخذتهم الصيحة وإذا هم في ديارهم جاثمون[1]. ويبدو أن نسر لقمان هو الذي عبد وصنع له صنم باسم نسر[2].

وذكر المسعودي حكايات خرافية عن رحلة قطحان من بابل إلى اليمين الذي قال فيه أحد الشعراء المجهولين :

أنا ابن قحطان الامام الأفضل　　الأيمن المعـرب ذي المهلـل
الأبين المنطـق غير المشكـل　　جشـوت والامـة في تبلبـل
يا قوم سيروا في الرعيل الأول　　نحو يمين الشمس في تمهـل

ويروى أن عادا حلّ بالاحقاف بعد مغامرات طريفة. وسار ثمود بن عابر بن إرم بن سام لينزل الحجر، وهو يردد على لسان شاعر مجهول آخر :

أنا الفتى الـذي دعـى ثمودا　　يا قوم سيروا ودعوا الترديـدا
لعلنـا أن نـدرك الوفـودا　　فنلحق البـادي لنـا الصنديـدا

وأما عرب وبار فقد نزلوا في رأض الجن وكان كل من أرادها حثت الجن في وجهه التراب وسفت عليه سوا في التراب وأثارت عليه الزوابع فإن أراد الرجوع خبلوه وربما قتلوه[3]. وفي هذه الحكاية الخرافية شبه كبير بما لاقاه أوليس عندما أسرته جنيات البحر.

وفي المرويات القديمة أن ديار وبار أقفرت و لم يعد فيها إلا الابل الوحشية التي ضربت فيها فحول الجن كالعمانية، وفيها يقول زهير بن أبي سلمى :

كـأني على وحشيـة أو نعامـة　　لها نسب في الطير وهو ظليم

---

(1) الأعراف : 73 وما بعدها، هود : 60 وما بعدها، الشعراء : 140 وما بعدها.

(2) نوح : 13 وما بعدها.

(3) مروج الذهب ط 313 — 314 .

وكثرت الحكايات عن الغول وهي أنثى دائما، والسعلاة، ويحكي الجاحظ في البيان والتبين الكثير من حكاياها وأنها توقد في الليل النيران للعبث بالسابلة وايقاعهم في حبائلها.

واهتمت الأساطير العربية بالطب عن طريق السحر وعن إقامة طقوس الدفن والنزول إلى عالم الموتى بحثا عن الخلود. وكانت طقوس الجناز نوعا من الصلاة على الميت. ويمكن عن طريق السحر التغلب على عقم أي شجرة لا تثمر : « يروى أن الشجرة إذا انقطع أكلها يقبل عليها صاحبها بفأس ويصحبه أحد أصدقائه، وتبدأ شعائر الاخصاب على النحو التالي :

يقول صاحب الشجرة : أريد قطع هذه الشجرة لأنها لا تثمر.

فيقول صديقه : لا تفعل فإنها تثمر.

فيقول صاحب الشجرة مرة أخرى : إنها لا تفعل شيئا.

ويرفع فأسه فيضرب بها الشجرة ثلاث ضربات أو اثنتين، وهنا يتقدم صديقه نحوه ويمسك بيده التي فيها الفأس ويقول : لا تفعل، إنها شجرة حسنة، اصبر عليها هذه السنة، فإن لم تثمر فاصنع بها ما شئت. وترتفع في هذه الأثناء أهازيج معينة وربما لطرد الشياطين أو الحيات، فهي جن عند العربي، لأنها أحد أسباب العقم، وتخاف الأرواح الشريرة تعويذات القوم وضربات الفأس فتهرب »[2]. وفي هذا الفعل العقائدي مشهد تمثيلي كامل، مما يدلل على أن الطقوس الوثنية التمثيلية ساعدت في وجود ممارسات تمثيلية بدائية.

وكان ملوك العرب كهنة سحرة أو يصاحبهم كاهن ساحر، لذا كان ملوك حمير ومعين وسبأ قادرين على الاستمطار وإخضاع الجن لهم وتسخير الظواهر الطبيعية لخدمة الرعية وإجبار الجمادات على القيام بالأدوار المنوطة بالحيوان[3]، وتجمع الأساطير العربية

---

(1) م.س ، ص 319 .
(2) الأساطير، ص 96 .
(3) م.س ، ص 97 .

على أن الجن كانوا عمارا للأرض ومستخلفين فيها قبل هبوط آدم إليها. وأنهم اجتنوا عن نظر نسل آدم إليهم فسموا الجن، وواحد منهم هو الذي حلّ في الحيّة[1]. ونجد في قدرات ملوك العرب الخارقة ما يقربهم من أنصاف الآلهة في المعتقدان الدينية الاغريقية. وقد يصل الكهنة عند العرب إلى درجة الألوهية كما يقال عن شق وسطيح الكاهنين اليمانيين، وكان بعض الكهان ينادي قومه بقوله : يا عبادي. وكان سمقلة وزوبعة الكاهنان يقدران على أمور عجيبة، وبلغا في القيافة والزجر شأوا بعيدا وأما علمهما بالسحر فقد شمل كل جوانب الحياة. وكان يستعان بهما في مساعدة الحوامل على الوضع. وأثر عن زوبعة أنه كان يلقي ببعض المسجوعات شافعا إياها بحركات معينة من يديه، وينفخ بطنه ثم يفثأه حتى تتم الولادة[2]. ومثل هذه الطقوس تحمل في ثناياها فعلا تمثيليا طقسيا كالذي كان عند الاغريق وغيرهم من الأقوام الوثنية.

وادعت بعض الكاهنات الوضع دون أن يمسسهن بشر، فعلت ذلك ظريفة كاهنة الملك اليماني عمرو بن عامر وعندما وضعت قالت : الالاهة تلد ولا يبنى بهاد أحد[3]. وفي هذا الخبر ما يؤكد أيضا إلى اللقاء بين الأساطير والديانات القديمة.

ويروي كتاب لطائف المعارف : أن هرمز ملك الفرس كان عقيما ولكن السحرة ما زالوا به حتى حملت إحدى نسائه وأخبر هو بذلك فاستبشر، وأمر فعقد التاج على بطن تلك المرأة فلما وضعت جاء ولدها أفظع الناس وهو سابور ذو الأكتاف[4]، وهذا ما دفع اعتقاد العرب بقدرة ملوك الفرس على قهر الموت، فلما كان يوم ذي قار وتمكن العرب من قتل الفرس أنشد عمرو بن معد يكرب :

أنا أبو ثور وسيفي ذو فنون أضربهم ضرب غلام مجنون
يا لزيد أنهم يموتون[5]

هذا الاعتقاد يشابه إلى حد بعيد أسطورة أخيل الاغريقية.

---

(1) الاكليل جـ 1 ، ص 23 .
(2) الأساطير، ص 100 .
(3) م.س ، ص 101 .
(4) م.س ، ص 101 ، عن لطائف المعارف، ص 287 .
(5) م.س ص 103.

وامتلأ أدبنا الشعبي بمثل هذه الأساطير والخرافات الحكائية، وفيها ينتصر البطل في معظم الحكايات الشعبية على الغول أو المارد فيفسد السحر[1]. وهذا يعني قدرة الانسان في السيطرة على الغيبيات وقواها الغاشمة.

إن كل هذه الأخبار التي أوردتها الكتب العربية تدلل على أن وثنية العرب قبل الاسلام لم تكن وثنية ساذجة وإن أساطيرهم على قلتها بالنسبة للأساطير الاغريقية. أساطير مركبة تدلل على سعة خيال العربي وقدراته العقلية، كما دللت الطقوس والشعائر العربية الوثنية على أفعال ومشاهد تمثيلية كتلك التي كانت تمارسها الأقوام الأخرى في طقوسها الدينية الوثنية والتي انبثق عنها الفعل التمثيلي المسرحي.

3 ـــ لقد كانت الصلات الدينية والثقافية والتجارية وثيقة بين العرب والحضارات المعاصرة، وقد دللت الأخبار وكتب الأدب والتاريخ القديمة على ذلك، وقد عرفت هذه الحضارات الفن المسرحي منذ القرن الخامس قبل الميلاد، وكان يقام في مواسم وأعياد دينية وتخصص له الجوائز وتقام له المهرجانات. كما عرفت المسرح الكوميدي الهزلي (مسرح الميم) الذي استمر طوال العصر البيزنطي. وكانت المسارح منتشرة في الولاية السورية والولاية العربية منذ القرن الثاني. وقد اكتشف الآثاريون حتى الآن زهاء أربعين مسرحا رومانيا كانت منتشرة في بلاد الشام[2]. ومما يدلل على وجود التمثيل عند العرب كما هو الحال عند الأقوام الأخرى، التي كانت تربطها بالعرب أكثر من علاقة أن أسقف ظفار عاصمة حمير في زمن أبرهة أصدر قانونا يمنع الممثلين والمغنين والعازفين من مزاولة فنونهم، ولولا انتشاره لما أصدر ذوي السلطان مثل هذا القانون[3].

4 ـــ وقد قال حسان بن ثابت من قصيدة له أبياتا تدلل على معرفته بالمسرح الهزلي، وذلك في القرن السادس الميلادي الذي ازدهر فيه المسرح الهزلي بعد أن تزوج الامبراطور جوستنيان (527 ـــ 565) تيودورا إحدى الممثلات الشهيرات وجعل منها امبراطورة روما. يقول حسان :

---

(1) ينظر كتابنا : أثر البيئة العراقية في الحكاية الشعبية.

(2) آفاق عربية، م.س ، 3 ، 1977 عن تاريخ المسارح الرومانية في الشرق لعدنان الحديدي.

(3) م.س .

وأبلــغ كل منتــخب هـــواء رحيب الجوف من عبـد المدان
ميــامس غــزة ورمــاح غـــاب خفـاف لا تقــوم بها اليــدان

وقد ورد في شرح الديوان أن (ميامس) واحدها ميمس وهو الذي يسخر منه وليس هو من المومسة ومعناها الفاجرة وجمعها موامس[1] : « وقد أضاف حسان الكلمة إلى مدينة غزة وقد يكون ذلك لأن مثل هؤلاء الممثلين كانوا منتشرين في غزة وغيرها من مدن الحضارة في بلاد الشام ومصر. وكان كوريشيوس الخطيب اليوناني الغزي المفوه ما يزال يدافع عن هذا النوع من التمثيل في النصف الأول من القرن السادس بعد انتصار المسيحية في غزة واضطهادها لهذا النوع من التمثيل... وقد عثرت على إشارة إلى حفلة من الحفلات التي كانت تقام في غزة في القرن السادس تدعى (الميوماس Maiumas) ويبدو أنها كانت في الأصل حفلة من حفلات الربيع تتصل بشعائر الخصب وتجدد الطبيعة. وكانت في هذا النطاق ذات وظيفة دينية ثم أصبحت في القرن السادس أو قبل ذلك مهرجانا للربيع يشتمل التمثيل والهزل..

ولعل حسانا شاهد هذا الاحتفال في إحدى رحلاته إلى غزة فاختزنه لتشبيهاته التي كان يوردها في الهجاء »[2]. ولعل كلمة مومس العربية مشتقة عن تلك الكلمة، فعند العرب طقس يشابه ما عرف في بلاد الشام حيث أورد حسن ظاظا من أنه كانت « المومس في الجاهلية تختار لها بنات يساعدنها في الرقص والخدمة الشهوانية الوثنية المقدسة، وتسمى الواحدة منهن الخريع. وكانت أكثر الرقصات انتشارا بين المومسات ما يمثل بالحركات غرام آساف ونائلة وما كان من أمرهما[3]. وقد أورد امرؤ القيس في شعره ما يدلل على ذلك.

وبيت عذارى يوم دجن ولجته يطـفن بجيـاء المرافق مـكسال
قليلة جرس الليــل الا وساوسا وتبسم عن عذاب المذاقة سلسال
سبـاط البنـان والعرانين والقنــا لطـاف الخصور في تمام وإكمال
نواعم يتبعن الهوى سبـل الردى يقلن لأهل الحلم ضلا بتضلال[4]

(1) ديوان حسان بن ثابت ص 58 — 59 .
(2) م.س .
(3) فن التمثيل عند العرب ص 12 عن (كلام العرب من قضايا اللغة العربية) ص 145 .
(4) شرح ديوان امرىء القيس ص 142 .

ونلمس الشبه في الطقس الديني بين راقصات المعبد عند الاغريق وبين هؤلاء المومسات في بيت العذارى هذا، مما يدلل على التشابه بين الطوطمية العربية والطوطميات لدى الأقوام الأخرى، فإذا ما تطور المسرح عند الأقوام الأخرى عن مثل هذه الطقوس الدينية فلا بد أن للعرب مسرحا، وربما كان لديهم نصوصا مسرحية لم تصل إلينا لصعوبة حفظها وتداولها بين الرواة حتى عصر التدوين، أو لأسباب دينية أو سياسية أو لعنصرية قبلية.

الفصــل الثالـث

الظواهر المسرحية قبل الاسـلام

لكل بيئة في زمان ومكان معينين عناصرها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية الخاصة بها، ومن هنا يتولد الجو الأدبي والفني الخاصان بها، وإذا لم تصلنا نصوص مسرحية عربية عن عصر ما قبل الاسلام فإننا نعتقد بوجود نشاطات تمثيلية أوردتها كتب الأدب لعلاقتها بالعقيدة والشعر ولسهولة حفظها وروايتها في الوقت الذي لم يرد في هذه الكتب نصوص مسرحية لسبب من الأسباب التي سبق ذكرها. وفي نظرنا أن هذا النشاط المسرحي يتأثر بمؤثرات البيئة العربية الصحراوية وبالتالي لا يشترط فيه أن يطابق الشكل المسرحي الذي درجت عليه المسرحيات الاغريقية والرومانية. بل تكون لها شخصيتها الخاصة بها والتي تنسجم مع مؤثرات البيئة انسجاما كاملا، وتظهر هذه النشاطات المسرحية عند العرب قبل الاسلام في ثلاثة أشكال :

(1) مناسك الحج والعبادة والأساطير :

إن عبادة العرب للأوثان كانت تحيطها طقوس ومراسيم تشابه الطقوس الدينية التي تعارفت عليها الأقوام المجاورة للعرب كالمصريين واليونانيين والرومان. وكانت مناسك الحج صورة درامية لتمثيل ذكريات ابراهيم الخليل وسيرة زوجته هاجر وابنهما اسماعيل الذي تركه ابراهيم معهما مع جراب تمر وسقاء فيه ماء : « وجعلت أم اسماعيل ترضع اسماعيل وتشرب من ذلك الماء حتى إذا نفذ ما في السقاء عطشت وعطش ابنها وجعلت تنظر إليه يتلوى.. فانطلقت كراهية أن تنظر إليه فوجدت الصفا أقرب جبل في الأرض يليها، فقامت عليه ثم استقبلت الوادي. ترى، هل تنظر أحدا؟ فهبطت من الصفا، حتى إذا بلغت الوادي رفعت طرف درعها ثم سعت سعي الانسان المجهود حتى جاوزت الوادي. ثم أتت المروة فقامت عليها ونظرت هل ترى أحدا؟ ففعلت ذلك سبع مرات »[1]. ونجد في هذا الطقس الديني التمثيلي أن الممثلين هم المشاهدون في الوقت ذاته.

وكانت قبيلة علكّ إذا خرجوا حجاجا مشهدا تمثيليا كاملا إذ كانوا يقدمون أمامهم غلامين أسودين من غلمانهم فكانا أمام ركبهم. فيقولان :

نحـن غـرابا عــكّ

(1) قصص الأنبياء، ص 104 ــ 105 . وينظر/ فن التمثيل عند العرب ص 10، العرب والمسرح، ص 61 .

فتقول علك من بعدها :

علكَ إليك عانية عبادك اليمانية

كيما نحج الثانية[1]

وكان للعرب قبل الاسلام أصنام يعتقدون في قدرتها على دفع البلاء واستجلاب المطر والخير : « والذين اتخذوا من دونه أولياء. ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى. إن الله يحكم بينهم في ما هم فيه مختلفون »[2]. وقد درات ملاحم أسطورية حول هذه الآلهة أوردها وهب بن منبه وعبيد بن شرية وابن سعيد الهمذاني والتي أتينا على ذكر بعض منها، ومنها حكاية ابن نيلوس الأكبر الذي اختطفه عرب سيناء ليقدموه ضحية للزهرة، النجم الثاقب، في طقوس استعدوا لها طوال الليل[3]. « وهذه الحكايات والأساطير هي أعمال درامية لكل المقاييس الأدبية بما حوته من موضوعات تجري في كل زمان ومكان وما تتضمنه من حوار وما يستخرج منها من (ديكورات) وأضواء وهي لذلك لا تحتاج إلا إلى إخراج متمكن فاهم وإعداد مسرحي يجعلها قابلة للعرض الدرامي »[4]. ونحن نعلم بأن المسرح نشأ عن الطقوس الدينية فالتشابه واضح جدا بين الطقس الديني والفعل المسرحي، فما زال مسرح (النو) الياباني يعتمد على نشيد عاطفي وحيد ينتهي ليبدأ من جديد، ولو لم يتطور المسرح اليوناني إلى الصراع لظل نشيدا مأساويا وحيدا، وهكذا نجد بأن الطقوس الدينية العربية كانت نواة أولية جيدة لتطور الفن المسرحي العربي كما حدث عند الاغريق والرومان والفراعنة.

2 ــ وقد واكبت المواسم الأدبية موسم الحج، حيث كان العرب يتوافدون على مكة للحج والتجارة وتناشد الأشعار وتناقلها والاشتراك في مبارياتها وكانت المواسم ثلاثة : سوق ذي المجاز ويستغرق ثلاثة أيام، وسوق مجنة ويستغرق أسبوعا، وسوق عكاظ ويستغرق شهرا، وموسم الحج الذي يستغرق عشرين يوما. وكان الشعراء يهرعون للمشاركة في المباريات الشعرية التي تحظى باعجاب المشاهدين والسامعين من الحجاج والزوار والتجار وعشاق الأدب ورواته. وكانت تضرب للنابغة الذبياني قبة حمراء من أدم في سوق عكاظ فيأتيه الشعراء وتعرض عليه أشعارها. وكان أن أنشده الأعشى ميمون بن قيس أبو بصير مطولته :

---

(1) الأصنام، ص 7 .

(2) الزمر : 3 .

(3) مروج الذهب جـ 1 ، ص

(4) العرب والمسرح، ص 69 ــ 70 .

مـا بكـاء الكـبير بالأطـلال وسؤالي ومـا تـرد سؤالي

ثم أنشده حسان بن ثابت الأنصاري قصيدته التي مطلعها :

ألم تسأل الربع الجديد التكلما بمدفـع أشداخ فبرقـة أظلمـا

والتي يقول فيها :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحا وأسيافنا يقطرن من نجدة دمـا
ولدنا بني العنقاء وابنـي محرق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنا

فقال النابغة : أنت شاعر ولكنك أقللت أجفانك وأسيافك. وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن أنجبك[1].

وأنشدته الخنساء قصيدتها في رثاء أخيها صخر :

قـذى بعينـك أم بالـعين عـوّار أم أقفرت مذ خلت من أهلها الدار

فقال لها النابغة : والله لولا أن سبقك أبو بصير أنشدني آنفا لقلت إنك أشعر الجن والانس.

فقال حسان : والله لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك. فقبض النابغة على يده ثم قال : يا ابن أخي، إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت إن المنتأى عنك واسع

ثم قال للخنساء : أنشديه. فأنشدته. فقال : والله ما رأيت أنثى أشعر منك. فقالت له الخنساء : والله ولا رجلا[2].

يعرض هذا المشهد كله على جمهور واسع من المشاهدين الذين يستحسنون ويطلبون الزيادة. لقد توفر لهذا الفعل المسرحي الزمان متمثلا بالمواسم الأدبية والتجارية

(1) الموشح، ص 60 .
(2) الشعر والشعراء، جـ 1 ، ص 303 .

والدينية وهو في هذا يشابه الاحتفالات المسرحية التي كانت تقام في أعياد الاله دينسيوس إله الخمر والخصب عند الاغريق. وقد توفر للمشهد المكان أيضا، فالمسرح وديكوره هو الخيمة الحمراء المصنوعة من جلد، أما الممثلون فهم الشعراء المحتكمون : الأعشى وحسان والخنساء، والحكم وهو في هذا المشهد النابغة الذبياني. ويكتمل المشهد التمثيلي بتوفر الحركة والصراع والحوار. فنحن نعلم بأن الشاعر إذا ما ألقى قصيدة في سوق عام يقف وقفة خاصة ويلقي قصيدته بصوت جهوري متلون، للتأثير في سامعيه كما يقوم بحركات تصويرية لتقريب صوره وأفكاره إلى جمهوره. وقد اشتد الصراع كما رأينا للفوز بالأفضلية بين الشعراء الثلاثة، ولم ينج من هذا الصراع المحكم الشاعر النابغة الذبياني، وجاء الحوار معبرا متلونا يناسب الشخصيات وانفعالاتها ونزواتها. فالنابغة الشيخ الوقور والحكم المشهود له يفخر بشعره على شاعر شاب لم يبلغ شأو الشعراء الكبار بعد كالنابغة والأعشى فيقابل انفعاله بهدوء وتعال. والأعشى الشاعر المرتزق تكفيه شهادة النابغة بأنه أفضل الشعراء. أما الخنساء الملتاعة على موت أخيها تنشد في رثائه لتبرز حزنها وتعاستها أمام المشاهدين، ولكنها على الرغم من حزنها امرأة قوية صلبة فخورة، تفخر بأنها أفضل الشعراء رجالا ونساءاً إذا ما سمعت كلمة تشجيع من المحكم الكبير النابغة الذبياني. والجمهور سعيد كل السعادة بما يشاهد ويسمع ويطلب المزيد، وإلا لما تجددت مثل هذه المشاهد كل يوم من أيام المواسم، وفي كل موسم. ولما تسارع الشعراء للمباراة فيها، ولما تنوقلت أخبارها، ولما اعتزت القبيلة بفوز شاعرها. فإن أخبار مثل هذه المشاهد تروى وأشعارها تتناقلها القبائل وترفع شأن القبيلة التي يفوز شاعرها وتخفض من قيمة القبيلة التي كان يفشل شاعرها تماما كما كان يحدث في المهرجانات المسرحية التي كانت تقام في أعياد ديونسيوس عند الاغريق حيث تقدم جائزة لأفضل مسرحية كما تقدم المهانة لأسوأ كاتب مسرحي قدم مسرحية في ذلك الموسم.

وكان الشاعر العربي إذا ما ألقى قصيدة أمام جمهوره من أفراد القبيلة أو غيرها تتوفر لديه عناصر درامية. فالشاعر هنا ممثل يلقي قصيدته أمام جمهور من النظارة يتحلقون حوله أو يقف أمامهم على منصة عالية، وقد يحدث ردّ شاعر آخر أو حوار من مشاهد يجعل الأفكار تتصارع فيما يشبه الحوار الدرامي. وإلى جانب الشاعر هناك القصاص أو المنشد أو المغني الذي يقلد بصوته وحركاته الأشخاص الذين تدور حولهم

ويطلعنا التاريخ الأدبي العربي قبل الاسلام أن الحكام الأثرياء كانوا يتخذون في احتفالاتهم من يقوم بتقليد الحاكم أو الأمير ومن يرد عليه. وكانت هذه المشاهد التمثيلية تهدف إلى موقف معين يتسم في الغالب بالفكاهة والسخرية ولا يخلو من العظة أو الدرس الأخلاقي. والقصص والأخبار والأيام والمفاخر التي روتها كتب الأدب القديمة تمتلىء بالمشاهد التمثيلية هذا مع العلم بأن العديد من هده الكتب قد فقد، فلم يصلنا شيء من عرب اليمن وقد دون عن لغة عدنان ما كتب بلغة قريش أما ما عداه فلم يكن ليهتم أحد بتدوينه، فإذا أضفنا إلى ذلك أحداثا تاريخية راحت ضحيتها ملايين الكتب العربة مثل مكتبة نوح بن منصور سلطان بخارى التي كانت تحوي حمل أربعمائة جمل، ومكتبة الواقدي التي تعادل حمل مائة وعشرين جملا، ومكتبة الحكمة التي كانت تضم مليونا وستمائة ألف مجلد، ومكتبة طرابلس الشام التي كانت تضم ثلاثة ملايين مجلدا ويعمل فيها مائة ناسخ، وما أحرق من كتب مكتبات طليطلة وغرناطة وحمولة ثلاث سفن مشحونة بالمجلدات العربية الضخمة. وما أحرق على يد التتار ورمي في النهر من كتب مكتبات بغداد وما أحرقه الفرنسيون من كتب ومخطوطات عند احتلالهم لمدينة قسنطينة وغير ذلك كثير(1).

3 ــ النصوص الشعرية العربية كبعض قصائد امريء القيس وزهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وطرفة بن العبد وعنترة بن شداد والحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم، ومقتل كليب في شعر أخيه المهلهل وبعض قصائد الأعشى ولقيط بن يعمر والمرقش الأصغر والحطيئة وعبيد بن الأبرص وجران العود وأمية بن أبي الصلت وعلقمة بن عبده، والمثقب العبدي، والمرقش الأكبر وهبيرة بن وهب والحارث بن مضاض الجرهمي وعمرو بن الأهتم وبشر بن أبي خازم والحريث بن عتاب، وبعض قصائد الشعراء الصعاليك والشعراء الفرسان. وسأختار نموذجين من شعر امريء القيس لتأكيد الصراع الدرامي فيهما إلى جانب الحركة والحوار...

وتعد ظاهرة الحوار التي ابتدأت في شعر امريء القيس ثم انتقلت إلى الشعراء من بعده من أهم الظواهر الأسلوبية الفنية، والذي أضفى على شعر امريء القيس حيوية وحركة. كما كان الحوار عاملا مساعدا في بروز الأسلوب القصصي في شعر امريء

---

(1) العرب والمسرح، ص 64 ــ 65 .

القيس ويرتبط ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية للشاعر. لذا ورد الحوار في شعره خارجيا وهو كثير في شعر امريء القيس كما ورد في قصيدته التي مطلعها :

لمن الديار عفوت بالحبس	درست وتحسب عهدها أمس[1]
وقضيت قيمتها فتكرهه	فتقول هل بك صاح من مسّ
فأقول مسّ إنّ مثلك لا	يشى على الزّمالة النكس
فتقول ليس كما تقول ولم	يولد بليلة كوكب النحس
فأقول نحس إنه رجل	من عصبة كأكولة الرأس
فتقول قوّاد الجياد إلى	أرض العدو وبلدة البأس
فأقول بل سوّاق أفضلة	ترعيّة لصعائد تعس
فتقول بل سواق سلهبة	جرداء مثل خميصة البرس
فتقول بل حمّال ذي أثر	في صفحة كمجرة الحلس
فأقول بل حمال أوفضة	فيها أقيدحُ مرخةِ الجلس
فتقول بل ولاّج أخبية	وعلى العذارى زن بالورس
فأقول بل ولاج أخبية	وعلى الاماء موضع الكرس
فتقول بل ملأ الجفان إلى	أصبارهن وصبية غبس
فأقول تأتيك الفصال ولا	تأتيك إلا ليلة الخمس
فتقول إن الحي أنكحني	منهم رفيع الرأي والحدس
أقول إن الحي أعجبهم	دهم تساق كجدّة الغرس
فتقول إنك قد صدقت فما	يلفى لنا مثلان في الأنس
فأقول أنت من النساء ولا	يقبلن إلاّ خطة الوكس

وإذا اكتمل الحوار والصراع والحركة بين الشخصيتين في هذا المشهد التمثيلي الجميل فإن الشخصية في معلقة امريء القيس[2]، وفي قصيدة : الا عم صباحا أيها الطلل البالي[3]. شخصية غير معتادة وعدم الاعتياد هذا يجعلها تقوم بأعمال غريبة عن مجتمعه تدفعه إلى خارج دائرة العرف الاجتماعي التقليدي وتجعله يحيا بكل ما فيه في

(1) الديوان، ص 343 ــ 347 .
(2) شرح الديوان، ص 124 ــ 137، الديوان ص 8 ــ 16 .
(3) شرح الديون، ص 138 ــ 146 ، الديوان، ص 27 ــ 39 .

جو خاص به أقرب ما يكون إلى الجو المأساوي الدرامي، وينطبق على الشخصية في هذين النصين ما قاله سيللر عن المسرح اليوناني : « إن المسرح اليوناني قد علم الحضارة اليونانية ما هي الفردية الحقة من خلال رؤية فنية »[1].وبهذا رد على ادعاءات المستشرقين ومن سار وراءهم من الباحثين العرب القائلين بأن العرب : لم يفهموا الفكر المسرحي ولم يروا هذه المآسي اليونانية إلا نصوصا بسيطة موزونة وأشعارا حوارية غريبة[2]. وحق لرجال الأدب في القرون الأولى أن يقولوا : بأن التعبير الشعري ليس من اكتشاف التفكير العربي فحسب بل منطقة نفوذ خاصة لا يشاركه فيها أحد، ويفخر الجاحظ بأن الموهبة الشعرية عطاء مقصور على العرب ومن يتكلم العربية، ويؤكد ابن رشيق هذه الفكرة بأن العرب أفضل الشعوب وأن فنهم فن الشعر هو أرقى الفنون وأنهم احتكروا لأنفسهم فن الكلمة، وأن التراجيديات اليونانية إذا جردت من كيانها المسرحي فلن تكون إلا أشعارا غريبة غير ذات فائدة[3].

وينطبق على هذين النموذجين لامري القيس وغيرهما من النماذج العربية لشعراء ما قبل الاسلام الآنف ذكرهم ما لاحظه جان دوفينو على المسرح من أنه : « كلمة مبنية وبذلك فهو كشف ديناميكي، ومنذ أن يستخدم الانسان اللغة ليلقي بجسر إلى نفسه أو إلى الآخرين ومنذ أن يحاول التواصل ليواجه الصراع الذي يضنيه، لا تصبح اللغة سلاحا بل تعبيرا ايجابيا عن الكائن بصفتها تجربة معاشة »[4]. إن الكلمة المسرحية ترتبط بالتجربة التي تخلفها وتمثلها وهذا ما سأبينه من خلال معلقة امرىء القيس. حيث يمكن تقسيمها إلى سبعة مشاهد : يظهر امرؤ القيس في المشهد الأول مع صاحبيه وهما يمران بأطلال، تجيش الذكريات في نفسه، فيمضي في مونولوج منفرد ويظهر لوعته وحزنه لتداعي الماضي الذي ذهب في غير عودة. ويبدأ مع مطلع القصيدة :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل　　　بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وتتداعى ذكريات مغامراته مع أم الحويرث وأم الرباب فتزداد لوعته حيث ينتهي المونولوج المنفرد وينتهي مع نهاية البيت التاسع، حيث يقول :

---

(1) الاسلام والمسرح، ص 22 .
(2) م.س ، ص 35 .
(3) م.س ، ص 36 — 37 .
(4) م.س ، ص 40 .

ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بلّ دمعي محملي

ويبدأ المشهد الثاني مع البيت العاشر الذي تردده الجوقة شارحة حادثة دارة جلجل :

الا ربّ يـوم لك منهن صالح ولا سيما يـوم بـدارة جلجـل

وتمضي الجوقة في تصوير الحدث لذلك اليوم الجميل حتى نهاية البيت الثالث عشر :

فظل العذارى يـرتمين بلحمهـا وشحم كهدّاب الدمقس المفتـل

ليبدأ مونولج امريء القيس :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة

ويدخل الخدر فعلا فتقابله عنيزة بغنج ودلال قائلة : لك الويلات انك مرجلي، ويمضي الحوار الجميل الشيق بين امريء القيس وعنيزة :

تقول وقد مال الغبيط بنا معا عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

وتدفعه بتعاطف مدلّ مثير فيه من الود والرغبة الشيء الكثير مما يدفع في نفسه الرغبة في البقاء إلى جانبها والحصول على جناها. فيقول لها :

سيري وار- ـــي زمامـــــه ولا تبعديني عن جناك المعلـل
فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فـألهيتها عـــن ذي تمائم محول
إذا ما بكى ن خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقهـــا لم يحول

ويبدأ المشهد الثالث مع انشاد الكورس :

ويوما على ظهر الكثيب تعذرت علـيّ وآلت حلفـة لم تحلـل

ليبدأ الصراع بين امريء القيس وفاطمة من خلال الحوار الشيق الجميل، وهو مشهد درامي على العكس من المشهد الثاني المرح وفيه يعاتب امرؤ القيس فاطمة بحزن ومرارة حيث يقول لها :

أفاطم مهلا بعض هـذا التدلـل وإن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي

حتى نهاية قولـه :

وما ذرفت عينـاك إلا لـتضربي بسهميك في اعشار قلب مقتـل

ويتركها امرؤ القيس حزينا مربد الوجه مقبوض الصدر بينما تجهش فاطمة بالبكاء، ويبدأ المشهد الرابع بفعل مسرحي يجتاز فيه امرؤ القيس نطاق الحراس المضروب حول خباء بيضة الخدر متسللا حذرا حيث كانت ترتدي ثوب النوم استعدادا للهجوع، فتقابله بسعادة وسرور. ويصاحب المشهد مونولوجا يلقيه امرؤ القيس وهو يقوم بالفعل التمثيلي ابتداء من قوله :

وبيضة خـدر لا يرام خباؤهـا تمتعت من لهو بها غير معجـل
تجاوزت أحـراسا إليها ومـعشرا عليّ حراصا لو يسرون مقـتلي
إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعـرض أثنـاء الـوشاح المفصل

ويفضل أن تظهر الثريا في ديكور هذا المشهد :

فجئت وقد نضت لنـوم ثيـابها لدى الستر إلا لـبسة المتـفضل

فتبادره بيضة الخدر بدلّ شبق ودعوة مكبوتة. فقالت :

يمين اللـــه مـــا لك حيلـــة وما ان أرى عنك الغواية تنجلي

ويعود الفعل التمثيلي بصحبة مونولوج امريء القيس مجسدا ما حدث بينه وبين بيضة الخدر ابتداء من قوله :

خـرجت بها أمشي تجر وراءنا على اثرينا ذيـل مـرط مرحّـل

وحتى قولـه :

الاّ ربّ خصم فيك ألوى رددته نصيـح على تعذالـه غير مؤتـل

ويدور المشهد الخامس ليلا وقد بدت الثريا في السماء وامرؤ القيس يعاني من الضجر والكآبة والضيق. ويمضي في مونولوج حزين من قوله :

وليل كموج البحر أرخى سدوله علىّ بأنواع الهموم ليبتلي

وحتى قولـه :

كأن الثريا علقت في مصامهـا بأمراس كتان إلى صم جنـدل

ويبدأ المشهد السادس مع صباح اليوم التالي. ويظهر امرؤ القيس مع حصانه سعيدا، ويمضي في حديثه إلى حصانه، وكأنه صديق ينصت إليه سعيدا بنجواه لا يزمع مقاطعته كي لا يفقد لحظات النشوة التي يعيشانها معا في فترة الود والصفاء والألفة تلك. ويبدأ المشهد من قوله :

وقد اغتدي والطير في وكناتها بمنجـرد قيـد الأوابـد هيكـل

ويمضي في حديثه إلى حصانه عندما يدخل أصدقاؤه إلى قاعة المسرح فيبدأ فعل الصيد ثم إعداد الطعام والأكل فاللجوء إلى الراحة، بينما يمضي امرؤ القيس في تأمل حصانه وهو يردد مونولوجه :

كـأن دمـاء الهاديـات بنحـره عصارة حنـاء بشيب مرجـل
وبـات عليـه سرجـه ولجامـه وبات بعيني قائما غير مـرسل

ويبدأ المشهد السابع والأخير وقد ادلهمت السماء بالغيوم وهبت العاصفة الشديدة، ويمضي امرؤ القيس في مونولوجه مع الطبيعة الهادرة وكأنه يذوب في قطرات المطر وذرات التراب ابتداء من قوله :

أصاح ترى برقا أريك وميضه كلمع اليدين في حبيّ مكلـل

ويمضي في مونولوجه حتى تهدأ العاصفة وتعود طيور المكاكي محلقة مغردة نشوى بجمال الطبيعة وكأن جمال الطبيعة وهدوء العاصفة قد أسكرها وامرؤ القيس ماضيا في مونولوجه :

كـأن مكاكي الجواء غديّـة صبحن سلافا من رحيق مفلفل

وتنتهي هذه المسرحية الرائعة التي يمكن تمثيلها على مسرح أو على الطبيعة كما يفعل الهنود في تقديم مسرحياتهم الشعبية المستمدة من كتابهم المقدس المهابهارتا. ونحن نشاهد في معلقة امريء القيس سبعة مشاهد متباينة في أماكنها ومناظرها، بينما نجد أن

مسرحية الفرس لأسخيلوس، وهي أول مسرحية شعرية عند الاغريق تتكون من منظر واحد « يمثل سوسا مقر حكم ملوك الفرس. تجري الأحداث أولا قرب قاعة مجلس الشيوخ ثم بعد ذلك أمام قبر الملك داريوس »[1]، وتتكون مسرحية الضارعات لأسخيلوس من منظر واحد أيضا : « يمثل المنظر المنطقة المتاخمة للشاطىء بالقرب من أرجوس تظهر بعض تماثيل الآلهة ومذبح عام لها جميعا »[2].

وتضم مسرحية الضارعات ثلاث شخصيات فقط بالاضافة إلى الجوقة هم (داناووس، بيلاسجوس ملك آرجوس، رسول من قبل أبناء ملك مصر) وتضم مسرحية الفرس أربع شخصيات فقط بالاضافة إلى الجوقة هم : « الملكة أتوسا، شبح داريوس ملك الفرس الراحل، أكسركسيس ملك الفرس وقائد الحملة، الرسول) .

أما مشاهد معلقة امرىء القيس فقد ضمت عددا أكبر من الشخصيات (امرؤ القيس، صاحباه، عنيزة، صويحباتها، فاطمة، بيضة الخدر، حرسها، الحصان، أصدقاء امرىء القيس ورفاقه في الصيد، الخدم). هذا بالاضافة إلى الجوقة.

وهذا العدد الكبير من الشخصيات يؤدي إلى ازدياد حدة الصراع وتشابك الشخصيات واحتدام الحركة وتداخل المونولوج بالحوار.

وفي الامكان تحويل أكثر من قصيدة إلى مسرحية شيقة ولكنني أكتفي بهذا المثال الذي أوردته على الرغم من أنني أجد في قصيدة (الا عم صباحا) عملا مسرحيا رائعا، وفي قصائد أخرى كثيرة لامرىء القيس[3] وغيره من الشعراء المبدعين.

(4) النقائض :

وهو أن يأتي شاعر بقصيدة في موضوع معين يفاخر به شاعرا آخر لسبب ما فيرد الشاعر الآخر في نفس وزنها ورويها وموضوعها ولكن مع الرد عليه ومحاولة التفوق والاقحام، ويتم كل ذلك ــ في الغالب ــ في مكان معين، السوق العام أو ساحة معينة ينتهج فيها الشاعران موقفا تمثيليا في الحركة والصوت والاشارة والايماءة للتأثير في المشاهدين المتحلقين حولهما. وقد ظهر هذا الفن في عصر ما قبل الاسلام، وسأختار

(1) الفرس، ص 21 .
(2) الضارعات، ص 73 .
(3) تنظر دراستنا / القصة في شعر امرىء القيس، مجلة التربية والعلم، العدد 1 ، 1979 .

نموذجا لهذه المعارضة بين النابغة الذبياني وعامر بن الطفيل أثر الحرب الدائرة بين عبس وذبيان وحلفائهما من بني عامر بن صعصعة وبني أسد بن خزيمة وبني تميم، وبسبب الحلف المعقود بين ذبيان وتميم وبني أسد وبين عبس وبني عامر، حيث يرد عامر بن الطفيل على النابغة مفتخرا مذكرا إياه باليوم الذي انتصرت فيه بنو عامر — غداة القاع — ويذكر بشجاعته وشجاعة قومه وبأنه يفصل بين الخصومات ويحكم برأي فاصل قاطع، ويتوعد بتنفيذ ما يقول. فيرد عليه النابغة معيرا إياه بالجهل والصبا مذكرا إياه بيوم — حسمي — وكان لبني بغيض بن ذبيان على عامر بن الطفيل وقد قتل فيه أخوه حنظلة بن الطفيل، ويفخر بفرسانهم من منولة — مازن وشمخ ابنا فزارة بن ذبيان — وبفوارس مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان. وكان النابغة الذبياني قد ردّ على هجاء زرعة العامري تأييدا للحلف الذي كان بين قومه الذبيانيين وبين بني أسد، فقال :

نبئت زرعة والسفاهة كاسمها ... يهدي إليّ غرائب الأشعار
فحلفت يا زرع بن عمرو انني ... مما يشق على العدو ضراري

وكانت بنو عامر قد بعثت إلى حصن بن حذيفة، وعيينة بن حصن الفزاريين، ان اقطعوا حلف ما بينكم وبين بني اسد والحقوهم ببني كنانة ونحالفكم فنحن بنوابيكم، فلما همّ عيينة بذلك قالت لهم بنو ذبيان : اخرجوا من فيكم من الحلفاء ونخرج من فينا فأبوا. وفي حرب داحس والغبراء التي نشبت بين عبس وذبيان اشترك أحلافهما، فكان مع عبس بنو عامر، ومع ذبيان بنو تميم وبنو أسد. فلما علم النابغة بذلك وإن عيينة بن حصن، وحصن بن حذيفة وبعض الذبيانيين يفكرون بالأمر، تولى غضبا ينشد القصائد مسفها بني عامر وعيينة وحصن بن حذيفة وداعيا قومه إلى الوفاء بما بينهم وبين بني أسد من العهود والعقود :

قالت بنو عامر خالوا بني أسد ... يا بؤس للجهل ضرّارا لأقوام
يأبى البلاء فلا نبغي بهم بدلا ... ولا نريد خلاء بعد احكام

ويدخل في ذلك مدحه لبني أسد واشادته بشجاعتهم وبلائهم في الحروب[1]، فانبرى له عامر بن الطفيل يرد عليه مفتخرا :

الاّ من مبلغ عني زيادا ... غداة القاع إذ أزف الضرّاب

(1) نقائض جرير والأخطل، ص 38 — 40 .

غداة نشوب خيل بني كلاب | على لباتها علق يشاب
فإن لنا حكومة كل يوم | يبين في مفاصله الصواب
واني سوف أحكم غير عاد | ولا قذع اذا التمس الجواب
حكومة حازم لا عيب فيها | إذا ما القوم كظم الخطاب
فإن مطيّة الحلم التأني | على مهل وللجهل السباب
فليس الجهل عن سنّ ولكن | غدت بنوافذ القول الركاب
فإن بني بغيض قد أتاهم | رسول الناصحين فما أجابوا
ولا ردوا محورة ذاك حتى | أتانا الحلم والخرق الحجاب
فإن مقالتي ما قد علمتم | وخيلي قد يحل لها التّهاب
إذا يممن خيلا مسرعات | جرى بنحوس طيرهم الغراب
وإن مرت على قوم أعاد | بساحتهم فقد خسروا وخابوا[1]

فلما بلغ هذا الشعر شعراء ذبيان أرادوا هجاءه، وانتمروا فقال النابغة : إن عامرا له نجدة وشعر ولسنا بقادرين على الانتصار منه ولكن دعوني أجبه وأفضل أباه وعمه عليه، فإنه يرى أنه أفضل منهما وأعيّره بالجهل والصبا، وانبرى له النابغة في قصيدته التي يقول فيها :

فإن يك عامر قد قال جهلا | فإن مظنة الجهل الشباب
فكن كأبيك أو كأبي براء | توافقك الحكومة والصواب
ولا تذهب بحلمك طاميات | من الخيلاء ليس لهن باب
فإنك سوف تحلم أو تناهى | إذا ما شبت أو شاب الغراب
فإن تكن الفوارس يوم حسي | أصابوا من لقائك ما أصابوا
فما إن كان من نسب بعيد | ولكن أدركوه وهم غضاب
فوارس من منولة غير ميل | ومرّة فوق جمعهم العقاب[2]

---

(1) ديوان عامر بن الطفيل، ص 19 — 21 .

(2) ديوان النابغة الذبياني، ص 19 ، وما بعدها.

يمكن ببساطة أن نحول هذا النص إلى مشهد تمثيلي ابتداءا من أداء المساجلة بين النابغة وزرعة، مرورا بالحوار الذي دار بين قبيلتي عبس وذبيان وانتهاءا بالمعارضة بين عامر بن الطفيل والنابغة الذبياني، فقد توفر في هذا المشهد عنصرا الزمان والمكان. والحوار المتصاعد والصراع والحركة والشخصيات المتعددة المتصارعة فيما بينها للوصول إلى غاية معينة. هذا بالاضافة إلى أن أمثال هذه المشاهد كانت تقدم أمام الجمهور ويستمع إليها الناس وينشدون إلى أحد الجانبين أو يسعدون ويعجبون بما يرون ويسمعون. وهكذا نلمس بأن النص مسرحي بالاضافة إلى الفعل الذي كان يتم في الأسواق أو المجالس العامة ويحضره عدد غفير من المشاهدين والسامعين.

الفصـل الرابـع

ظواهر تمثيلية في العصور الاسلامية

إن المظاهر التمثيلية التي ظهرت في العصور الاسلامية عديدة ومختلفة، يمكن تقسيمها إلى مظاهر فعلية حركية وأخرى نصّية مكتوبة لم تحول إلى فعل حركي تمثيلي ومنها من جمع المظهرين النصي والفعلي الحركي. وسنتناول الآن هذه المظاهر التمثيلية التي تؤكد لنا ظهور الفعل التمثيلي عند العرب. وكانت تعرض أمام الناس ويتحلق حولها جمهور النظارة والمشاهدين.

أولا : الكرّج[1] : وهو دخيل معرب لا أصل له في العربية يتخذ مثْل المهر يلعب عليه نوع من أنواع التمثيل الهزلي عرف في صدر الاسلام ولعله كان معروفا منذ عصر ما قبل الاسلام وورثة العصر الاسلامي عن ذلك العصر، وليس لدينا نصّ يؤكد هذا الاحتمال[2]. فقد ورد في طبقات الشعراء وفي الأغاني أن الحجاج قال لجرير والفرزدق وهو في قصره بجزيرة البصرة : ائتياني في لباس آبائكما في الجاهلية، فلبس الفرزدق الديباج والخز وقعد في قبة. وشاور جرير دهاة من بني يربوع فقالوا له : ما لباس آبائنا إلا الحديد. فلبس جرير درعا وتقلد سيفا وأخذ رمحا وركب فرسا لعباد بن الحصين يقال له المخاز وأقبل في أربعين فارسا من بني يربوع. وجاء الفرزدق في هيئته فقال جرير :

لبست سلاحي والفرزدق لعبة   عليه وشاحا كرّج وجلاجله
أعدوا مع الخزّ الملاب فانما   جرير لكم وأنم خلاخله[3]

والكرج لعبة يلعبها المخنثون كما فسرها أبو عبيدة في شرحه للنقائض[4]. ووردت لفظة كرج في بيت ثان لجرير يقول فيه :

لقد أمسى البعيث بدار ذلّ   وما أمسى الفرزدق بالخيار
جلاجل كرج وسبال قرد   وزند من قفيرة غير وار

وفسر أبو عبيدة : جلاجل الكراج بأنها السماحة. والكرج بأنه الخيال الذي يلعب به المخنثون[5].

---

(1) لسان العرب : كرج.
(2) آفاق عربية، م.س، 3 ، 1977، فن التمثيل عند العرب ص 19 — 20 .
(3) الأغاني، جـ 7 ، طبقات الشعراء، 346 — 346 .
(4) شرح النقائض، 639 .
(5) م.س ، 346 .

وقد أوردها جرير في بيت ثالث حيث قال :

سقيـا لنبي حماقـة وحـقير بسجال مرتجز الربـاب مـطير
أمسى الفرزدق في جلاجل كرّج بعـد الأخيطـل لعبـة لجريـر[1]

كما وردت لفظة الكرّج في نقيضة أخرى لجرير بلفظ (القرق) حيث قال مخاطبا الفرزدق[2] :

وبنا يدافع كل أمر عظيمـة ليست كنزوك في ثياب القـرق

وشرح أبو عبيدة (القرق) بأنه الكرج الذي يلعب به المخنثون في حكاياتهم[3]. ويأتي ذكر الكرج عند السهيلي على أنه كان معروفا في عصر الرسول ﷺ حيث قال : « كان المخنثون على عهد رسول الله ﷺ أربعة : هيت، وهرم، ومانع،وإنّه، و لم يكونوا يزنون بالفاحشة الكبرى. وإنما كان تأنيثهم لينافي القول وخضابا في الأيدي والأرجل كخضاب النساء ولعبا كلعبهن وربما لعب بعضهم بالكرج وفي مراسيل أبي داود أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه رأى لاعبا يلعب بالكرج فقال : لولا أني رأيت هذا يلعب به على عهد النبي ﷺ لنفيته من المدينة »[4].

وأورد الألوسي وصفا للكرج بأنها « تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرّون ويفرون ويثاقفون »[5]. ويتساءل محمد يوسف نجم عن معنى الكرج وطبيعته فيقول :« فهل كان الكرج دمية على شكل مهر تلقى عليه الوشح والثياب وتعلق به الجلاجل. وهي الأجراس أو صنوج الراقصات يستعملها المخنثون في حكاياتهم، وأصحاب السماجات، أو السماجة في تمثيل حكاياتهم وخيالاتهم ؟ »[6]. ويشك الأعرجي بأن أبا عبيدة قد خلط بين الحكاية والسماجة، يقول : « كان لنا أن نقول : أن العصر الاسلامي قد عرف الحكاية التي يكون الكرج من شخصياتها، وأن كنا لا نعرف دور هذه الشخصية فيها. ومما يزيد من اطمئنانناإلى صحة ما ذهبنا إليه ما رواه ابن عون الكاتب المتوفى عام 322 هـ؛

---

(1) م.س ، ص 935 — 936 .
(2) آفاق عربية، م.س .
(3) شرح النقائض، ص 843 — 844 .
(4) الروض الآنف، 7 ، 374 .
(5) بلوغ الارب في معرفة أحوال العرب، جـ 1 ، 369 .
(6) آفاق عربية، م.س .

إذا قال : أنشد جرير شعرا، فقال له مخنث : ويل لي يا بابا. فقالوا له : اسكت ويلك هذا جرير. قال : وأي شيء يقدر يعمل لي ؟ إن هجاني أخرجت أمه في الحكاية »[1].
ويعلق النجم على ما رواه ابن عون الكاتب بقوله : « فهل كانت الحكاية التي يعرفها أهل القرن الأول الهجري ضربا من التمثيليات الهزلية التي شهر المخنثون بتمثيلها في ذلك القرن ؟ وهل هي ضرب من ألعابهم وسماجاتهم التي يستعملون فيها الكرّج كجزء من (الاكسسوار). وهل كان المحاكون الذين تشير إليهم المصادر العباسية يشاركون في هذه الحكايات فضلا عن المخنثين وأصحاب السماجات ؟ أو كانوا رجالا يتقنون محاكاة الاشارات والحركات وتقليد الأصوات وحسب ؟ وهل برع هؤلاء المحاكون الذين تذكرهم المصادر في هذا الفن عن استعداد ودربة أم أنهم أفادوا مما كانوا يشاهدونه من تمثيل أصحاب الحكايات والممثلين الهزليين (ممثلي الميم). الظن أن كلمة (الحاكية) لها علاقة بكلمة Mimesis اليونانية التي أقام عليه أرسطو نظريته في (فن الشعر) وبكلمة Mimos اللاتينية و Mimus اليونانية »[2].

ثانيا : الوعظ الديني والمجالس والأندية :

لقد وجد الوعظ الديني عن طريق التمثيل في العصور الاسلامية، ويذكر أن في عهد المهدي كان رجل صوفي يدعى (عبد الرحمن بن بشر) لا يترك أسلوبا ولا سبيلا للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وتهذيب الأخلاق إلا وسلكه، فقد كان يخرج كل يومِ اثنين وخميس إلى جهة بخارج بغداد فتجتمع عليه الخلائق من رجال وصبيان فيصعد تلاً وينادي بأعلى صوته : ما فعل النبيون والمرسلون ؟ أو ليسوا في أعلى عليين ؟ فيقولون : نعم. فيقول : هاتوا أبو بكر الصديق فيتقدم رجل فيجلس بين يديه. فيقول : جزاك الله خيرا يا أبا بكر عن الرعية، فقد عدلت فقمت بما أرضى الله وخلفت محمدا ﷺ فأحسنت الخلافة.. ووصلت حبل الدين بعد حلّ وتنازع وفرغت منه إلى أوثق عروة وأحسن ثقة. وفعلت وفعلت. ويذكر ما قام به من جليل الأعمال، ثم يقول : جزاك الله خيرا، ويتحدث عن أعماله العظيمة كما تحدث عن أعمال أبي بكر. ويمضي عبد الرحمن بن بشر في استدعاء عثمان وعلي ومعاوية وعمر بن عبد العزيز والعباس ويزيد، ويحاكم كلا بفعله[3]. وما أشبه هذه البدايات المسرحية الأخلاقية

(1) فن التمثيل عند العرب، ص 24 ــ 25 .
(2) آفاق عربية : م.س .
(3) صهاريج اللؤلؤ، ص 285 .

بالبدايات التي نشأ منها المسرح الأوروبي الوسيط حين مثل القسس قصصا مستمدة من السير الدينية لتهذيب النفوس والحث على الفضيلة.

وهنالك وجه آخر يضاف إلى هذا مما أتاحته مجالس المتكلمين للمسجد ذلك هو ما كان يدور في هذه المجالس من المتكلمين وأهل الملل الأخرى حينا وبينهم وبين المحدثين حينا آخر وبين طوائف المتكلمين حينا ثالثا. مما كان يراد به تقرير المذهب والاحتجاج للرأي أو كان يصدر عن روح المنافسة والمغالبة التي كانت تسود ذلك العصر. على أن هذه المناظرات لم تكن قاصرة على مجالس المتكلمين فقد أصبحت كل مجالس المسجد تقريبا مجالس للمناظرة يتهافت الناس عليها ومن أمثلة ذلك ما كان بين سيبويه والأصمعي، إذ يندفع الجمهور لمشاهدتها والانتصار لأحد المتناظرين على الآخر[1].

قال أبو حاتم السجستاني ، فقلت للأصمعي : في نفسي شيء أريد أن أسألك عنه. قال : سل، فقلت : حدثني بما جرى بينك وبين سيبويه من المناظرة. فقال : والله لولا أني لا أرجو الحياة من مرضي هذا ما حدثتك : إنه عرض عليّ شيء من الأشياء التي وضعها سيبويه في كتابه، ففسرتها على خلاف ما فسر، فبلغ ذلك سيبويه، فبلغني أنه قال : لا ناظرته إلا في المسجد الجامع. فصليت يوما في الجامع ثم خرجت فتلقاني في المسجد. فقال لي : أجلس يا أبا سعيد، ما الذي أنكرت من بيت كذا وكذا ؟ ولم فسرت على خلاف ما يجب ؟ فقلت له : ما فسرت إلا ما يجب. والذي فسرته أنت ووضعته خطأ. تسألني فأجيب. ورفعت صوتي فسمع العامة فصاحتي ونظروا إلى لكنته وقالوا : لو غلب الأصمعي سيبويه. فسرني ذلك. فقال لي : إذا علمت أنت يا أصمعي ما نزل بك مني لم ألتفت إلى قول هؤلاء ونفض يده في وجهي ومضى[2].

فماذا ينقص هذا المشهد، فقد كان المسرح باحة المسجد حيث تحلق جمهور المشاهدين حول المتناظرين : الأصمعي وسيبويه. الذي اشتد بينهما الصراع واحتدم الحوار وصاحبتهما حركة مسرحية وهما في دوامة الجدال المتنافس لاثبات كل منهما وجهة نظره.

---

(1) الجاحظ، حياته وآثاره، ص 106 — 107 .

(2) معجم الأدباء، جـ 6 ، ص 87 .

وإذا ما استعرضنا كتاب (مجالس العلماء) نجد في كل مجلس مشهدا تمثيليا ناجحا، وقد قامت كلية الآداب في جامعة الموصل بمسرحة مناظرة سيبويه والكسائي حول المسألة الزنبورية وقدمتها على مسرح كلية الآداب، وعرضها التلفزيون في وقتها، كما قدمت مسرحية عن مجلس علي بن حمزة الكسائي مع المفضل الضبي في حضرة الرشيد[1]. ويمكن مسرحة كل مجلس من المجالس التي حفل بها الكتاب لتوفر عناصر المسرحية الناجحة لما فيها من صراع وحركة وحوار، وخشبة المسرح المتمثلة في مجلس الخليفة الذي يحضر لمشاهدة هذا لمجلس عدد من المقربين للخليفة ومن المولعين بمتابعة المناظرات العلمية. قدم سيبويه على البرامكة. فعزم يحيى على الجمع بينه وبين الكسائي، فلما حضر تقدم الفراء والأصمعي فدخلنا. فإذا تمثال في صدر المجلس فقعد عليه يحيى وقعد إلى جانب التمثال جعفر والفضل ومن حضر بحضورهم وحضر سيبويه فأقبل عليه الأحمر فسأله عن مسألة أجاب فيها سيبويه. فقال له : أخطأت. ثم سأله ثانية فأجابه فيها فقال له : أخطأت، ثم سأله عن ثالثة فأجابه فيها فقال له : أخطأت فقال له سيبويه : هذا سوء أدب.

فأقبل عليه الفراء فقال : إن في هذا الرجل حدا وعجلة ولكن ما تقول فيمن قال : هؤلاء أبون ومررت بأبين. كيف تقول شأن ذلك من وأيت وأويت. قال : فقدّر فأخطأ. فقلت : أعد النظر فيه. فقدّر فأخطأ، فقلت أعد النظر ثلاث مرات يجيب ولا يصيب. قال : فلما كثر لك قال : لست أكلمكما أو يحضر صاحبكما حتى أناظره. فحضر الكسائي فأقبل على سيبويه فقال : تسألني أو سألك ؟ فقال : لا بل سلني أنت. فأقبل عليه الكسائي فقال له : ما تقول أو كيف تقول : قد كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور فإذا هو هي أو فإذا هو إياها ؟ فقال سيبويه : فإذا هو هي ولا يجوز النصب. فقال الكسائي : لحنت. ثم سأله في مسائل من هذا النوع. خرجت فإذا عبد الله القائمُ أو القائمَ ؟ فقال سيبويه في كل ذلك بالرفع دون النصب. فقال الكسائي : ليس هذا كلام العرب. العرب ترفع في ذلك كله وتنصب، فدفع سيبويه قوله. فقال يحيى بن خالد : قد اختلفتما وأنتما رئيسا بلديكما فمن ذا يحكم بينكما ؟ فقال الكسائي : هذه العرب ببابك قد جمعتهم من كل أوب، ووفدت عليك من كل صقع، وهم فصحاء الناس وقد قنع بهم أهل المصرين. وسمع أهل الكوفة وأهل البصرة

---

(1) قام بإعدادهما كاصد ياسر وطه محسن وقدمتا في عامي 1973 ، 1974 .

منهم، فيحضرون ويسألون. فقال يحيى وجعفر : لقد أنصفت. وأمر بإحضارهم. فدخلوا وفيهم أبو فقعس وأبو زياد وأبو الجراح وأبو شروان، فسئلوا عن المسائل التي جرت بين الكسائي وسيبويه فتابعوا الكسائي وقالوا بقوله. فأقبل يحيى على سيبويه فقال له : قد تسمع أيها الرجل. وأقبل الكسائي على يحيى فقال : أصلح الله الوزير أنه قد وفد عليك من بلده مؤملا فأن رأيت ألا ترده خائبا. فأمر له بعشرة آلاف درهم فخرج وصيّر وجهه إلى فارس فأقام هناك حتى مات ولم يعد إلى البصرة بعدها[1].

وهذا النص مسرحية قصيرة كاملة، مثلت في مجلس يحيى البرمكي وقام بتمثيلها عدة شخصيات (سيبويه، الكسائي، الفراء، الأحمر، يحيى بن خالد البرمكي، جعفر البرمكي، الفضل البرمكي، الحاجب، أبو زياد، أبو شروان، أبو فقعس، أبو الجراح، أبو معقب). وكان الصراع فيها محتدما بين الأطراف المناقشة للمسألة. والحركة فيها واضحة، ويسهل تحويلها إلى مشهد مسرحي جميل.

ومثلها مجلس علي بن حمزة الكسائي مع المفضل الضبي بحضرة الرشيد[2]، حيث يكون ديكور المشهد صالة في قصر الخليفة العباسي هارون الرشيد، وتتكون شخصيات المشهد من : (الرشيد، الأمين، المأمون، الكسائي، المفضل الضبي، الفضل بن الربيع، رجل من أهل مرو، الشاعر منصور النمري، غلامان من خدم الخليفة). ويقوى الصراع ويشتد بين الطرفين المتناقشين في حوار جميل وحركة دائبة، كما سأعرضها محولة إلى مشهد مسرحي[3] .

---

(1) مجالس العلماء، ص 98 .

(2) م.س ، ص 35 — 41 .

(3) حولها إلى مشهد مسرحي كاصد ياسر وطه محسن، كما يمكن بيسر تحويل جميع المجالس المذكورة في الكتاب إلى مشاهد مسرحية وعددها ستة وخمسون مجلسا.

(المسألـة الزنبوريـة)

أو

مناظرة سيبويه والكسائي

شخصيات الرواية :

سيبويـه : إمام النحو في البصرة.
الكسائـي : إمام النحو في الكوفة.
الفـراء :
تلميذا الكسائي.
الأحمـر :
يحيى بـن خالد البرمكي : وزير الخليفة هارون الرشيد.
جعفـر :
ولـدا يحيى.
الفضـل :
أبو زيـاد :
أبو شروان :
أبو فقعس : من الأعراب الذين استشهد بهم في المناظرة.
أبو الجراح :
أبو مُعْقب :

المسألة الزنبورية أو مناظرة سيبويه والكسائي

(المنظر يحيى بن خالد وعلى جانبيه ولداه جعفر والفضل)

(يدخل الحاجب) : مخاطبا الوزير يحيى : مولاي الفراء والأحمر بالباب.

الوزير : دعهما يدخلان.
الفراء والأحمر (يدخلان) ـــ السلام عليكم.
يحيى : وعليكما السلام. تفضلا بالجلوس. (وبعد أن يجلسا يخاطبهما قائلا) : كيف حالكما ؟

الفراء والأحمر : بخير والحمد لله.
سيبويه — يسلم على الحاجب قائلا : السلام عليكم.
الحاجب — عليكم السلام. من تكون أيها الشيخ.
سيبويه — أبا بشر سيبويه.
الحاجب — سيبويه ؟ (يدخل مخاطبا الوزير يحيى) : مولاي سيبويه بالباب.
يحيى — (متعجبا) : سيبويه ؟
الحاجب — نعم سيبويه.
يحيى — دعه يدخل.
الحاجب — (مخاطبا سيبويه) : تفضل.
سيبويه — (يدخل) : السلام عليكم.
يحيى — تفضل بالجلوس يا سيبويه.. (وبعد أن يجلس سيبويه يخاطبه يحيى، قائلا) : كيف حالك يا سيبويه ؟
سيبويه — بخير والحمد لله.
يحيى — وكيف حال أهل البصرة.
سيبويه — بخير أدام الله عز الوزير.
يحيى — (مشيرا إلى الأحمر والفراء) : هذان تلميذا الكسائي : يحيى بن زياد الفراء وعلي بن مبارك الأحمر.
سيبويه — أهلا بهما.
الفراء والأحمر — (مخاطبا سيبويه) : أهلا أيها الشيخ.
الفراء — أتسمح لنا أيها الوزير بسؤال ؟
يحيى — تفضلا.
الأحمر — (مخاطبا سيبويه) : مسألة أيها الشيخ.
سيبويه — تفضل.
الأحمر — ما نوع ما في قولنا ما أحسن زيدا.
سيبويه — هي مثل قولنا شيء أحسن زيدا. فما هنا نكرة تامة.
الأحمر — أخطأت أيها الشيخ. هي كقولنا أي شيء أحسن زيدا. فهي استفهام. مسألة أخرى أيها الشيخ.
سيبويه — تفضل.
الأحمر — ماذا تقول في قولنا نعم الرجل زيد. أفعل نعم أم اسم ؟

سيبويـه — هي فعل. أما ترى أننا نقول نعمت وبئست.
الأحمـر — أخطأت أيها الشيخ. هي اسم. ألا ترى قول العرب ما هي بنعم الولد. وأنت تعلم أن الخافض لا يصيب الأفعال. إذن أخطأت أيها الشيخ.
سيبويـه — (بحـدة) : هذا سوء أدب.
الفـراء — مهلا أيها الشيخ، إن في هذا الرجل حدة وعجلة.. ولكن. ما تقول فيمن قال : هؤلاء أبون ومررت بأبين.. كيف تقول مثال ذلك ن وأيت وأويت ؟
سيبويـه — (يفكر قليلا) : هؤلاء أوون ومررت بأوين.
الفـراء — أعد النظر فيه.
سيبويـه — (مفكرا) : هؤلاء وأون ومررت بوئين.
الفـراء — أخطأت.
سيبويـه — لست أكلمكما أو يحضر صاحبكما فأناظره.
يحيـى — أيها الحاجب هل حضر الكسائي ؟
الحاجـب — ها هو قادم يا مولاي.
يحيـى — دعه يدخل.
الكسائي — (للحاجب) : السلام عليكم.
الحاجـب — يرد السلام ويقول مخاطبا الوزير : معلنا قدوم الكسائي : الكسائي يا مولاي.
الكسائي — يدخل ويلقي التحية قائلا : السلام عليكم.
الجميـع — وعليك السلام.
يحيـى — تفضل بالجلوس يا كسائي. (وبعد جلوس الكسائي) يقول يحيى، كيف حالك ؟
الكسائي — بخير والحمد لله.
يحيـى — (مخاطبا الكسائي ومشيرا إلى سيبويه) قائلا : هذا سيبويه.
الكسائي — مرحبا بـه
سيبويـه — مرحبا بك أيها الشيخ.
يحيـى — (مخاطبا الكسائي) : إنه جاء يناظرك. فهل أنت مستعد لذلك يا كسائي ؟.
الكسائي — نعم أنا مستعد لذلك إن شاء الله.

يحيى — إذن تفضلا وابدأا بالمناظرة.

الكسائي — (مخاطبا سيبويه) : أيها الشيخ أتسألني أم أسألك ؟

سيبويه — لا . بل سلني أنت.

الكسائي — (مفكرا) ماذا تقول في قول العرب : قد كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور، فإذا هو هي أو فإذا هو إياها ؟

سيبويه — فإذا هو هي. ولا يجوز النصب ؟

الكسائي — لحنت أيها الشيخ. وكيف تقول في قولنا : خرجت فإذا محمد القائمُ أو القائمَ. ونظرت فإذا هند الجالسةُ أو الجالسةَ ؟

سيبويه — كل ذلك بالرفع دون النصب.

الكسائي — أخطأت أيها الشيخ. هذا ليس كلاما. ألا تعلم بأن العرب ترفع في ذلك كله وتنصب.

سيبويه — (بحدة) : لا . ليس الأمر ما ذكرت.

الكسائي — بل الأمر كما ذكرت.

سيبويه — لا . العرب ترفع في ذلك كله ولا تنصب.

الكسائي — بل الأمر كما ذكرت.

الفراء — (مشيرا إلى الكسائي) : الأمر كما ذكر الشيخ.

الأحمر — نعم الأمر ما ذكر الشيخ.

يحيى — هل اختلفتما وأنتما رئيسا بلديكما، فمن ذا يحكم بينكما ؟

الكسائي — أيها الوزير.

يحيى — تفضل

الكسائي — الأمر هيّن.

يحيى — كيف ؟

الكسائي — هذه العرب ببابك قد جمعتهم من كل أوب ووفدت عليك من كل حدب وصوب، وهم فصحاء اللسان وقد قنع بهم أهل المصرين وسمع منهم أهل البصرة وأهل الكوفة فيُحضرون ويسألون.

يحيى — (وولداه) : لقد أنصفت.

يحيى — أيها الحاجب.

الحاجب — (يدخل) : مولاي.

يحيى — أحضر من ترى من فصحاء العرب.

الحاجب — أمر مولاي (يخرج). ثم يعود معلنا قدوم الاعراب مخاطبا الوزير : سيدي الوزير الاعراب بالباب.

يحيى — دعهم يدخلون.

الحاجب — سمعا وطاعة (يخرج فينادي الاعراب قائلا) : ادخلوا أيها الاعراب.

الاعراب — (يدخلون) : السلام عليكم.

الجلوس — وعليكم السلام.

يحيى — (مخاطبا أحد الاعراب) : أنت يا هذا ما اسمك ؟

أبو الجراح — أبو الجراح أعز الله الوزير.

يحيى — (مشيرا إلى آخر) : وأنت ما اسمك ؟

أبو زياد — أبو زياد، حفظك الله.

يحيى — (لآخر) : وأنت ؟

أبو فقعس — أبو فقعس أدام الله عز الوزير.

يحيى — وأنت ؟

أبو ثروان — أبو ثروان أيدك الله.

يحيى — وأنت ؟

أبو معقب — أبو معقب، رعاك الله.

يحيى — حفظكم الله وأدامكم

الفضل — (مخاطبا الاعراب) : أيها الاعراب إن سيبويه يرى أنه لا يجوز إلا أن يقال قد كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور فإذا هو هي. على حين يرى الكسائي أنه يجوز أن يقال : فإذا هو هي أو فإذا هو إياها. فماذا أنتم قائلون ؟

الاعراب — (يتداولون فيما بينهم) وتبدو منهم أصوات خافتة تقول (هي... إياها.. هي).

يحيى — مخاطبا أحد الاعراب : ماذا تقول يا أبا زياد ؟

أبو زياد — (مشيرا إلى الكسائي) : القول كما يقول هذا.

يحيى — وأنت يا أبا الجراح ؟

أبو الجراح — (مشيرا إلى الكسائي) : القول كما يقول هذا.

يحيى — وأنت يا أبا فقعس ماذا تقول ؟

أبو فقعس — (مشيرا إلى الكسائي) : القول كما يقول هذا.

يحيى — وأنت يا أبا ثروان ؟
أبو ثروان — (مشيرا إلى الكسائي) : القول كما يقول هذا.
يحيى — وأنت يا أبا معقب ماذا تقول ؟
أبو معقب — القول كما يقول هذا.
يحيى — (مشيرا إلى سيبويه) : كما يقول هذا يا سيبويه.
سيبويه — أيها الوزير فلينطقوا بالعبارة إن استطاعوا.
يحيى — قد تسمع أيها الرجل. ثم يوجه كلامه إلى الاعراب قائلا : انصرفوا أيها الاعراب على بركة الله.
الاعراب — يسلمون وينصرفون.
الكسائي — (يقوم مخاطبا يحيى) : أصلح الله الوزير (ومشيرا إلى سيبويه) إنه قد وفد عليك من بلد بعيد مؤملا. فإن رأيت ألا ترده خائبا.
يحيى — أيها الحاجب.
الحاجب — مولاي.
يحيى — أعط سيبويه عشرة آلاف درهم.
الحاجب — سمعا وطاعة، ثم يخرج ليعود وبيده كيس نقود فيعطيه لسيبويه.
سيبويه — يتأمل فيه ويقلبه بنظرة ساخرة غير راضية وهو يدير نظره بين الجالسين وخاصة الوزير والكسائي. ثم يضع الكيس في ثنايا ملابسه، وينهض متأهبا للانصراف ويقول : أيسمح مولاي الوزير ؟
يحيى — تفضل يا سيبويه تفضل.
سيبويه — السلام عليكم.
الجالسون — عليك السلام.
جعفر — (مخاطبا سيبويه) : إلى أين تريد يا سيبويه ؟ أإلى البصرة ؟
سيبويه — (ملتفتا إليه) : لا . لا مقام لي بالبصرة بعد اليوم..
الفضل — (مخاطبا سيبويه أيضا) : إلى أين أنت ذاهب إذن ؟
سيبويه — إلى حيث يشاء الله، إلى حيث يشاء الله.
الحاجب — آن وقت الصلاة يا مولاي.
يحيى — (متسائلا) : آن وقت الصلاة ؟ وعندئذ يسمع من بعيد صوت الأذان فينهض الوزير وينهض من في المجلس معه. وهو يقول إلى الصلاة إلى الصلاة. ثم يخرج الوزير أولا ويتبعه ولداه ثم الكسائي وتلميذاه.
(ستار)

مجلس علي بن حمزة الكسائي مع المفضل الضبي بحضرة الرشيد

(المنظر) — مجلس لهارون الرشيد يضم ولديه الأمين والمأمون، الأمين عن يمينه، والمأمون عن شماله. وقد جلس الكسائيُّ أمامهما (باركا) يطارح الأمين والمأمون معاني القرآن. والفضل بن يحيى واقف بالباب. يفد رجل فيسلم على الفضل ثم يسأله :

الرجل — من في مجلس أمير المؤمنين هارون الرشيد يا فضلُ.

الفضل — ولداه الأمين والمأمون يدارسهما علي بن حمزة الكسائيُّ معاني القرآن.

الرجل — وما يدرسان من معاني القرآن ؟

الفضل — علما جما نافعا أيها الشيخ، معاني ألفاظ الكتاب العزيز وعباراته وإعرابه وقراءاته وأسراره.. وغير ذلك مما حواه الكتاب المعجز المبين.

الرجل — إنه لشيء نافع حقا.ولا سيما حين يسمعانه من هذا الشيخ الجليل علي بن حمزة الكسائيّ، إمام مدرسة الكوفة، وأحد القراء الكبار الضابطين.

الفضل — يكفيه فضلا بأن يحيى بن زياد الفراء النحوي من تلاميذه.

الرجل — هو ذاك الأمر كما تقول.

الأمين — يتلو قوله تعالى : « يا أيها الذين آمنوا كونوا قوّامين لله شهداءَ بالقِسْطِ ولا يجْرِمَنّكم شَنَآنُ قومٍ على أن لا تعدلوا، أعدلوا هو أقرب للتقوى واتقوا الله إن الله خبير بما تعملون ». ثم يرفع رأسه ناظرا إلى الكسائيّ.

الكسائيّ — قوله تعالى : « لا يجرمنكم شَنَآنُ قومٍ أنْ لا تعدلوا »، معناه : لا يحملنكم بغضُ قوم على ألا تعدلوا، يقال : جَرَمني فلانٌ على أن فعلت كذا أي حملني عليه. وفيه لغتان : جَرَمتُ أجرُم جُرماً، وأجْرَمتُ أُجرِمُ إجراماً. أواضح هذا ؟

الأمين — نعم أيها الشيخ.

الكسائيّ — و (شَنَآن) فيه لغتان (شَنَآن) و (شَنْآن) بفتح النون الأولى وجزمها.. وبفتحها أقرأ، وكذلك أبو عمرو بن العلاء قارىءُ أهل البصرة.

الرشيد — (مناديا الفضل) : يا فضل.

الفضل — (ينحني) : مولاي.

الرشيـد — ادعُ الساعةَ المفضَّل الضبّي، إلى مجلسنا هذا.

الفضـل — سمعا وطاعـة.

(يدخل الفضل بعد فترة وجيزة قائلا) :

الفضـل — المفضل بالباب يا مولاي.

الرشيـد — يدخـل.

المفضـل — السلام عليكم.

الرشيـد — (بصوت عال والآخرون بصوت أقل من صوته) : وعليكم السلام يا مفضّل.

(يجلس المفضل).

الرشيـد — يا مفضّل ما تقول في قوله عز وجل : « ولا يجرمنكم شنَآن قوم على أن لا تعدلوا ». أو في لفظة (شنآن) لغات للعرب ؟

المفضـل — نعم يا أمير المؤمنين. فيها لغتان، فتحُ النون الأولى وجزمُها. تقول العرب : (شنَآن) و (شنْآن).

الرشيـد — (مشيرا إلى الكسائي) : كذا أخبرنا الشيخ.

المفضـل — هو ما قال يا أمير المؤمنين.

الرشيـد — (لولده الأمين) : أفهمت ؟

الأميـن — فهمت يا أمير المؤمنين.

الرشيـد — فآرْدُدْ عليَّ ذلك.

الأميـن — في (شنآن) لغتان، فتح النون الأولى وجزمها. تقول العرب : شنَآن و شنْآن.

الرشيـد — أحسنـت.

الرشيـد — (لولده المأمون) : اردُدْ عليَّ ما قاله الشيخ في «يجرمنكم ».

المأمون — أمر أمير المؤمنين، فيها لغتان، يقال : جَرَمتُ أجرُمُ جُرْماً، وأجرمتُ أُجرِمُ إجراماً.

الرشيـد — أحسنت. (ثم يلتفت إلى المفضّل قائلا) : أعندك مسألة ؟

المفضـل — نعم يا أمير المؤمنين. قال الفرزدق :

أخذنـا بآفـاقِ السمـاءِ عليكـم
لنـا قمراهـا والنجـومُ الطوالِـعُ

الرشيـد — قد أفدنا هذا متقدّماً من هذا الشيخ علي بن

حمزة : القمران : الشمس والقمر، كما قالوا في العُمَرين، يريدون : أبا بكر وعمر.

المفضـل — أزِيدُ يا أمير المؤمنين في السؤال ؟

الرشيـد — زِدْ.

المفضـل — فلِمَ استحقّوا هذا بعدُ ؟ ولِمَ قالوا ذلك ؟

الرشيـد — لأن من شأن العرب إذا اجتمع شيئان من جنس واحد، وكان أحدهما أشهر سُمّي الآخرُ باسمه. ولما كان القمر أشهر عند العرب وأكثر في أوقات المشاهد وتدركه ليلا ونهارا، سَمَّوا الشمس باسمه. وهي القصة في تسميتها أبا بكر وعمر، إذ كانت خلافة عمر أكثر وأشهر في الاسلام للفتوح وطول المدة.

المفضـل — أحسن أمير المؤمنين فيما قال.

الرشيـد — وأحسنت أنت يا مفضل (ثم يلتفت إلى الفضل).

الرشيـد — يا فضـل.

الفضـل — لبيك يا أمير المؤمنين.

الرشيـد — تحمل إلى منزل المفضل الساعة عشرة آلاف درهم. وهيىء من حضر الباب من الشعراء، وكرّم مقام الشيخين في هذا المجلس بما هما أهل له.

الفضـل — أمر مولاي.

(يدخل غلامان يحملان كرسيين، أحدهما للكسائي والآخر للمفضل، فيجلسان عليهما).

الرشيـد — (مخاطبا الفضل) : من حضر من الشعراء ؟

الفضـل — منصور النمري والعماني الراجز يا أمير المؤمنين.

الرشيـد — يدخل النمري.

الفضـل — أمر أمير المؤمنين.

النمري — (يدخل فيسلم قائلا) : السلام عليكم.

الرشيـد — وعليكم السلام (يسكت هنيهة ثم يقول مخاطبا النمري) : قل ما تريد.

النمري — (ينشـد).

ما تنقضي حسرة مني ولا جزَعُ

الرشيـد — قل حاجتك وعَدِّ عن هذا.

النمري — (يستمر في الانشاد) :

إذا ذكرت شبابا ليس يُرتَجَعُ
أودى الشباب وفاتني بشرَّتَهَ
صروف دهرٍ وأيام لها خـدَعُ
ما كنت أوفي شبابي كُنْهَ غِرَّتِهِ
حتى انقضى فإذا الدنيا له تَبَعُ

الرشيد — صدقت والله وأصبت، لا خير في دنيا لا يُخطر فيها برداء الشباب (ثم يسكت).

النمري — (مستمرا في قصيدته) :

ركب من النَّمْر عاذوا بابنِ عَمِّهِمُ
مِنْ هاشمٍ إذْ ألحَّ الأزلم الجَذَعُ
مَنُّوا إليكَ بقُربي منك تعرفُها
لهم بها في سنامِ المجدِ مُطَّلَعُ
إنّ المكارمَ والمعروفَ أوديةٌ
أحَلَّكَ الله منها حيثُ تـتَّسِعُ
نفسي فِداؤك والأبطالُ مُعْلَمَةٌ
يوم الوغى والمنايا بينها قُـرَعُ

الرشيد — ويحك ! قل حاجتك.

النمري — يا أمير المؤمنين أشكو أليك حاجتي.

الرشيد — يا فضل. اكتبوا له بما يريد. واعطه ثلاثين ألف درهم.

الفضل — أمر مولاي.

(يخرج الفضل والنمري).

الرشيد — (يقوم من مجلسه ثم يخاطب الكسائيَ قائلا) : أيها الشيخ، أتأذن لهما بالانصراف ؟

الكسائي — كما يشاء أمير المؤمنين.

(ينصرف الرشيد ثم ولداه ثم الكسائيُ).

(ستار)

ولم تخل حلقات الأخبار ومجالس الاخباريين من مشاهد مسرحية يشاهدها عدد غفير من الناس ويتحلقون حولها، وكان غايتها المعرفة وكفاية النفوس المتطلعة إلى قديمها وحاجتها إلى الاحاطة به. ولذلك كانت هذه الحلقات صورة لما يعتلج في هذه النفوس من نزعات قومية مختلفة. وكانت هذه المجالس تجذب إليها كثيرا من الناس، وهي من أحفل حلقات المسجد بالطلاب وجماهير المتأدبين إذ كانوا يجدون فيها حاجة العقل والنفس معا[1]. « أنشد ابن داحة في مجلس أبي عبيدة قول السيد الحميري :

أترى صنهاكا وابنها وابن ابنها	وأبا قحافة آكل الذبان
كانوا يرون وفي الأمور عجائب	يأتي بهن تصرف الأزمان
إن الخلافة في ذؤابة هاشم	فيهم تصير وهيبة السلطان

وكان أبو داحة رافضيا، وكان أبو عبيدة خارجيا صفريا فقال له : آكل الذبان. قال : لأنه كان يذب عن عطر بن جدعان. قال : متى احتاج العطارون إلى المذاب ؟ قال : غلطت إنما كان يذب عن حيسة ابن جدعان. قال : فأبن جداعان وهشام بن المغيرة كان يحاس لأحدهما الحيسة على عدة أنطاع. فكان يأكل منها الراكب والقائم والقاعد فأين كانت تقع مذبة أبي قحافة من هذا الجبل ؟. قال : كان يذب عنها ويدور حواليها. فضحكوا منه فهجر مجلسهم سنة »[2] .

وقد كان في مجلس البصرة إلى جانب هذه المجالس مجالس أخرى لا تتقيد بفن من العلم، وإنما كانت تتألف من طوائف من الناس طال غشيانهم للمسجد حتى نسبوا إليه، وهم الذين كانوا يدعون بالمسجديين. ولم يكن هؤلاء المسجديون من صنف واحد بل كانوا خليطا من الناس، فمنهم الشعراء والرواة ومصنفوا الحكمة، ثم يجلس بعضهم إلى بعض فيفيضون في شتى الأحاديث يتجاذبون أطراف الرأي في مختلف المسائل مما يمس الأدب حينا ويمس مظاهر الاجتماع حينا آخر وينزع إلى المزاح والمفاكهة في كثير من الأحيان. كما كانوا يتخذون من هذه المشاهد المختلفة التي يعرضها المسجد عليهم موضوعا خصيبا لأحاديثهم. وفي أخبار أبي نواس أنه لما شب وكبر صحب أهل المسجد والمجان[3]. وكان المشاهدون يتحلقون حول هذه المجالس للمشاهدة والاستمتاع ولم

---

(1) الجاحظ، حياته وآثاره، ص 109 ــ 110 .
(2) الحيوان، جـ 3 ، ص 402 ــ 403 .
(3) الجاحظ، حياته وآثاره، ص 111 .

يكن مسجد البصرة دائما مجلس الكرام. فقد كان أيضا من المجالس المختارة لأهل المجون والعبث، وبذلك أصبح مسرحا لبعض المشاهد الماجنة العابثة إلى جانب المشاهد الأخرى التي عرضنا لها. وكان ذلك أمرا لا بد منه ليتم له تمثيله للحياة العامة في البصرة. وقد أخذ مسجد البصرة من مربدها بعض المظاهر الأدبية التي كانت خاصة به فصار له رواته كما للمربد رواته، وله شعراؤه كما للمربد شعراؤه، جعل كذلك يشاركه في بعض المظاهر الاجتماعية، فقد كان من المشاهد المألوفة في المربد اجتماعات الصلح والحمالة وكذلك فإن هذا المشهد مما يرى أحيانا في جنبات المسجد[1]. وقد لعبت الأندية الأدبية دورا مهما في نقد الشعر والمفاضلة بين الشعراء وكان لسعيد بن مسلم بن قتيبة عناية ظاهرة بهذه الناحية. فقد جرت مناقضة بين الأخطل وفتى من تميم انتصارا من هذا الفتى للفرزدق[2] : « قال سعيد بن مسلم : لما قال الأخطل في الكوفة أخطأ الفرزدق حين قال :

أبني غدافة أنني مررتكم ... فوهبتكم لعطية بن جعال
لولا عطية لاجدعت أنوفكم ... من بين الأم أعين وسبال

كيف قد وهبهم له وهو يهجوهم بمثل هذا الهجاء، انبرى له الفتى من بني تميم فقال له : أنت الذي قلت في سويد بن منجوف.

وما جذع سوء رقق السرج جوفه ... لما حملته وائل بمطبق

أردت هجاءه فزعجت أن وائلا تعصب به الحاجات. وقدر سويد لا يبلغ ذلك عندهم، فأعطيته الكثير ومنعته القليل، وأردت أن تهجو حاتم بن النعمان الباهلي وأن تصغر شأنه وتضع منه، فقلت :

نعم المجير سماك من بني أسد ... يا لطف إذ قتلت جيرانها مضر
قد كنت أحسبه قينا وأنبؤه ... فاليوم طير عن أثوابه الشرر

وقلت في زفر بن الحارث :

بني أمية إني ناصح لكم ... فلا يبيتن فيكم آمنا زفر
مفترشا كافتراش الليث كلكله ... لوقته كائن فيها لكم جزر

---

(1) الجاحظ، حياته وآثاره، ص 112 .

(2) م.س ، ص 125 ــ 126 .

فأردت أن تغري به بني أمية فوهنت أمرهم وتركتهم ضعفاء ممتهنين وأعطيت زفر عليهم من القوة ما لم يكن في حسابه »[1]. أليس هذا مشهدا تمثيليا جميلا كان يجتذب هو وأمثاله من المشاهد شبه التمثيلية المشاهدين لمثل هذه الأندية في دور سراة البصرة لسماع مثل هذه المناظرات النقدية والشعرية الجذابة.

وقد أشارت الأخبار الأدبية التي أوردتها كتب الكثير من أمثال هذه المناظرات شبه التمثيلية التي كانت تجتذب إليه محبي الأدب للمشاهدة والفائدة والمتعة كالمفاضلة بين العباس بن الأحنف والعتّابي. وقد أشار أبو نواس في شعره إلى ذلك إذ تفتخر الازد بالمهلب وبكر بمسمع، وتميم بالأحنف، وقيس بعتيبة. وكانت مثل هذه المناظرات شبه التمثيلية موضوعات الأندية الأدبية والسبب في انجذاب الناس إليها[2] .

وقد انتشرت هذه الأندية التي تقام فيها مناظرات أدبية شبه تمثيلية يحضرها عدد غير قليل من الناس للمشاهدة والمتعة، كما كان يحدث في الحواضر العربية المهمة مثل مكة والمدينة ودمشق والكوفة وبغداد وواسط. فقد روت كتب الأدب مثل ذلك عن سكينة بنت الحسين وكانت أديبة فقيهة وظريفة يغشى ناديها الشعراء، وتقعد للرجال، فقالت يوما لكثير عزّة : آأنت القائل ؟ :

فما روضة بالحزن طيبة الثرى ... يمجّ الندى جثجاثها وعرارها
بأطيب من أردان عزّة موهنا ... وقد أوقدت بالمندل الرطب نارها

أي زنجية منتنة تتبخر بالمندل الرطب إلا طاب ريحها !؟ ألا قلت كما قال سيدك امرؤ القيس :

ألم ترياني كلما جئت طارقا ... وجدت بها طيبا وإن لم تطيب

فخجل كثير وناشدها شعره وراحت تناقشه وشارك الحاضرون تلك المناقشة الطريفة.

ومثل ذلك يروى عن عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب التي كانت تجلس للناس، فبينا هي جالسة قيل لها العذري جميل بن معمر، بالباب، فقالت : ايذنوا له، فدخل.

---

(1) الحيوان، جـ 5 ، 161 ـــ 164 .

(2) ينظر / الجاحظ حياته وآثاره، ص 130 .

فقالت : أأنت القائل :

فلو تركت عقلي معي ما بكيتها ولكن طلابيها لما فات من عقلي

إنما تطلبها عند ذهاب عقلك ! لولا أبيات بلغتني عنك ما أذنت لك، وهي :

علقت الهوى منها وليدا فلم يزل إلى اليوم ينمى حبها ويزيد
فلا أنا مردود بما جئت طالبا ولا حبها فيما يبيد يبيد
يموت الهوى مني إذا ما لقيتها ويحيا إذا فارقتها فيعود

ثم قيل لها : كثير عزة والأحوص بالباب، فقالت : ايذنوا لهما. ثم أقبلت على كثير فقالت : أما أنت يا كثير فألأم العرب عهدا في قولك :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى بكل سبيل

و لم ترد أن تنسى ذكرها ؟ أما تطلبها إلا إذا مثلت لك ؟ أما والله لولا قولك لما التفت إليك :

فيا حبها زدني جوى كل ليلة ويا سلوة الأيام موعدك الحشر
عجبت لسعي الدهر بيني وبينها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر

ثم أقبلت على الأحوص، فقالت : وأما أنت يا أحوص فأقل العرب وفاءا في قولك :

من عاشقين تراسلا فتواعدا ليلا إذا نجم الثريا حلّقا
بعثا أمامهما مخافة رقبة عبدا ففرّق عنهما ما أشفقا
باتا بأنعم عيشة وألذّها حتى إذا وضح الصباح تفرقا

ألا قلت تعانقا ؟ أما والله لولا بيت قلته ما أذنت لك :

كم من دنيّ لها قد صرت أتبعه ولو صما القلب عنها صار لي تبعا

واجتمع في مجلس عبد الملك بن مروان جرير والفرزدق، فقال الفرزدق : النوار بنت مجاشع طالقا ثلاثا إن قلت بيتا لا يستطيع ابن المراغة أن ينقضه أبدا ولا يجد في الزيادة عليه مذهبا، فقال عبد الملك : ما هو ؟ قال :

فإني أنا الموت الذي هو واقع بنفسك فانظر كيف أنت مزاوله
وما أحد يا ابن الأتان بوائل من الموت، إن الموت لا شك نائله

فأطرق جرير قليلا ثم قال : أم حرزة طالق مني ثلاثا إن لم أكن نقضته وزدت عليه ! فقال عبد الملك : هاتِ فلقد طلق أحدكما لا محالة. فأنشد :

أنا البدر يغشى نور عينيك فالتمس بكفيك يا ابن القين هل أنت نائله
أنا الدهر يُفنى الموت والدهر خالد فجئني بمثل الدهر شيئا يطاوله

فقال عبد الملك : فضلك والله يا أبا فراس، وطلق عليك.

وقد اجتمع في مجلس عبد الملك جرير والفرزدق والأخطل. فأحضر كيسا فيه خمسمائة دينار وقال لهم : ليقل كل منكم بيتا في مدح نفسه، فأيكم غلب فله الكيس. فبدر الفرزدق فقال :

أنا القطران والشعراء جربى وفي القطران للجربى شفاء

فقال الأخطل :

فإن تك زقّ زاملة فإني أنا الطاعون ليس له دواء

فقال جرير :

أنا الموت الذي آتي اليكم فليس لهارب مني نجاء

فقال عبد الملك : خذ الكيس، فلعمري أن الموت يأتي كل شيء.

ودخل الأقيشر على عبد الملك بن مروان وعنده قوم، فتذاكروا الشعر، وذكروا قول نصيب :

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت فيا ويح دعد من يهيم بها بعدي

فقال الأُقيشر : والله لقد أساء القول ! فقال عبد الملك : فكيف كنت تقول لو كنت قائله. قال : كنت أقول :

تحبكم نفسي حياتي فإن أمت أوكّل بدعد من يهيم بها بعدي

قال عبد الملك : والله لأنت أسوأ قولا منه حين توكل بها. فقال الأقيشر : فكيف كنت تقول يا أمير المؤمنين. قال : كنت أقول :

تحبكم نفسي حياتي فإن أمت فلا صلحت هند لذي خلة بعدي

فقال القوم جميعا : أنت والله يا أمير المؤمنين أشعر القوم[1] .

وقد سمر عبد الملك بن مروان ذات ليلة مع كثير عزة فقال له : أنشدني بعض ما قلته في عزة، فأنشده إلى هذا البيت :

هممت وهمت ثم هابت وهبتها   حياءا ومثلي بالحياء حقيق

فقال عبد الملك : أما والله لولا بيت أنشدتنيه قبل هذا لحرمتك من جائزتك. قال : ولم يا أمير المؤمنين ؟ قال : قولك :

دعوني لا أريد بها سواها   دعوني هائما فيمن يهيم

قال عبد الملك : لقد وصفت نفسك بما لا يصف بها عاشق متيم أحرقته الصبابة، وقد مدحت نفسك بأكثر مما تتغزل في حبيبتك حين وصفتها بالمهابة والجلال والخفر والحياء، وإنما تلك صفات المحبوبات لا المحبين[2] .

فلو جمعنا هذه الأخبار وأوليناها إلى كاتب مسرحي لأخرج لنا مسرحية جيدة يتمثل فيها الصراع والحركة والحوار الشيق، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن المسرح العربي الأصيل لقادر أن يتجلى ذات يوم بعيدا عن المؤثرات الأجنبية، ذلك المسرح الذي ينبع من بيئتنا ويعلو بتراثنا ويؤكد سماتنا الحقيقية بعيدة عن مؤثرات المستشرقين والمسرح الغربي. ويمكننا أن نستخرج من مجالس الخليفة هشام بن عبد الملك مشاهد مسرحية شيقة.

ثالثا ــ مجالس الاحتكام والمجالس الشعرية :

كان الحطيئة قد حاور الزبرقان بن بدر فلم يحمد جواره. فتحول عنه إلى بغيض بن عامر فأكرم جواره، فقال يهجو الزبرقان ويمدح بغيضا :

ما كان ذنب بغيض أن رأى رجلا   ذا حاجة في مستوعر شاس
جارا لقوم أطالوا هون منزله   وغادروه مقيما بين ارماس
ملّوا قراه وهرته كلابهم   وجرحوه بأنياب وأضراس
دع المكارم لا ترحل لبغيتها   واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

(1) الشعر والشعراء، ص 383 ــ 384 ، دراسات في النقد الأدبي، ص 95 ــ 96 ، 93 ــ 94 .
(2) العقد الفريد حـ 3 ، ص 136 ، دراسات في النقد الأدبي، ص 91 ــ 93 .

فاستعدى عليه الزبرقان عمر بن الخطاب (رض) وأنشده آخر الأبيات : فقال عمر : ما أعلمه هجاك ! أما ترضى أن تكون طاعما وكاسيا ؟!. قال : إنه لا يكون الهجاء أشد من هذا. ثم أرسل إلى حسان بن ثابت فسأله عن ذلك. فقال : لم يهجه ولكن سلح عليه. فحبسه عمر وقال : يا خبيث لأشغلنك عن أعراض المسلمين[1] .

وكان النجاشي قد هجا بني عجلان، فذهبوا إلى عمر بن الخطاب يستعدونه عليه، فسألهم : ما قيل فيكم ؟ فأنشدوه قوله :

إذا الله عادى أهل لؤم ورقة فعادى بني العجلان رهط بن مقبل

فقال عمر : إنما دعا فإن كان مظلوما استجيب له وإن كان ظالما لم يستجب له، قالوا : وقال أيضا :

قبيلـــة لا يغــــدرون بذمـــــة ولا يظلمون الناس حبة خردل

فقال عمر : ليت آل الخطاب هكذا. قالوا : وقد قال أيضا :

ولا يـــردون الماء إلا عشيــــة إذا صدر الورّاد عن كل منهل

فقال عمر : ذلك أقلّ للكّاك. قالوا : وقد قال أيضا :

تعاف الكلاب الضاريات لحومهم وتأكل من كعب وعوف ونهشل

فقال عمر : أجنّ القوم موتاهم فلم يضيعوهم. قالوا : وقد قال :

وما سمّي العجلان إلاّ لقيلهــم خذ القعب واحلب أيها العبد وأعجل

فقال عمر :كلنا عبيد الله، وخير القوم خادمهم.

ثم بعث إلى حسان والحطيئة، وكان محبوسا عنده. فسألهما، فقال حسان : لقد سلح عليهم، فهدد عمر النجاشي قائلا : إن عدت قطعت لسانك[2] .

فلو جمعنا مجالس عمر ومحاكاته لخرجنا بأفضل مسرحية يتمثل فيها الابداع والصراع والحركة والحوار. ومن هنا نبدأ في وضع إصبعنا على مسرح عربي أصيل.

---

(1) الشعر والشعراء، جـ 1 ، ص 387، دراسات في النقد الأدبي، ص 83 .

(2) الشعر والشعراء، جـ 1 ، ص 391 . دراسات في النقد الأدبي، ص 82 — 83 .

ولا تقل مجالس الشعراء في احتدام صراعها وقوة حركتها وجمال حوارها عن مجالس الاحتكامإلى الخلفاء، فقد روى ابن قتيبة مشهدا تمثيليا رائعا :

قدم عمر بن أبي ربيعة إلى المدينة فأقبل عليه الأحوص ونصيب فجعلوا يتحدثون، وسألهما عن كثّير عزّة فقالا : هو هنا قريب. فقاموا نحوه، فألفوه جالسا في خيمة له، فتحدثوا مليا وأفاضوا في ذكر الشعر والشعراء. فأقبل كثّير على عمر. فقال له : إنك لشاعر لولا أنك تشبب بالمرأة، ثم تدعها وتشبب بنفسك : أخبرني يا هذا عن قولك :

ثم اسبطرّت تشتدّ في أثري تسأل أهل الطواف عن عمر

أتراك لو وصفت هرة أهلك ألم تكن قد قبحت وأسأت وقلت الهجر ؟ إنما توصف الحرة بالحياء والاباء والبخل والامتناع، إلا قلت كما قال الأحوص :

أدور ولولا أن أرى أم جعفر بأبياتكم ما درت حيث أدور
وما كنت دوّارا ولكنّ ذا الهوى وإن لم يزر لا بدّ أن سيزور
لقد منعت معروفها أم جعفر واني إلى معروفها لفقير

فانكسرت نخوة عمر ودخلت الأحوص أبهة، فلمّا استبان كثّير ذلك فيه قال : أبطل آخرك أولك، أخبرني عن قولك.

فإن تصلي أصلك وإن تبيني بهجر بعد وصلك لا أبالي.

أما والله لو كنت حرا، لباليت ولو كسر أنفك ! ألا قلت كما قال هذا الأسود وأشار إلى نصيب :

بزينب ألمم قبل أن يرحل الركب وقل إن تملّينا فما ملّك القلب

فانكسر الأحوص، ودخلت نصيبا زهوة، فلما نظر أن الكبرياء قد داخلته التفت إليه وقال : وأنت يا بن السوداء، أخبرني عن قولك :

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت فوا كبدي من ذا يهيم بها بعدي

أهمك ويحك من يهيم بها بعدك ؟!. فلما أمسك كثيرا أقبل عليه عمر فقال له : قد أنصتنا لك فاسمع، أخبرني عن تخيّرك لنفسك، وتخيّرك لمن تحب، حيث تقول :

ألا ليتنا يا عزّ من غير ريبة بعيران نرعى في الخلاء ونعزب
كلانابه عرّ فمن يرنا يقل على حسنها جرباء ترعى وأجرب
إذا ما وردنا منهلا صاح أهله علينا فما ننفك نرمى ونضرب

وددت، وبيت الله، إنك بكرة هجــان وأني مصعب ثم نهرب
نكـون بعيري ذي غنـى فيضيعنــا فلا هو يرعانا ولا نحن نطلبُ

فقد تمنيت لها ولنفسك الرق والجرب والرمي والصّرد والمسخ، فأي مكروه لم تمن لها ولنفسك ؟ لقد أصابها منك قول القائل : معاداة عاقل خير من مودة أحمق . فراح يختلج جسده كله، وقام القوم يضحكون[1] .

أليس هذا مشهدا تمثيليا جميلا يناسب البيئة والعصر ويحقق المتعة والمنفعة كما قال أرسطو .

رابعا ــ المربد والأسواق الأدبية :

لقد كان مربد البصرة والأسواق الأدبية في العصر الاسلامي ذات سمة تمثيلية يفد المشاهدون إليه للمتعة والمشاهدة، وقد برز بعض الشعراء في الالقاء إلى جانب التأليف، والالقاء هو نوع من التمثيل، بل كان شعراء النقائض في المربد يمثلون بالفعل، فقد كان الفرزدق يرتدي حلّة جميلة ويركب بغلة، بينما يركب جرير فرسا ويلبس حلة تسمى (بيضة) ويتقلد سيفا، ويقومون جميعا بحركات تبعث على اللهو واللعب والتسلية. وكان أهل البصرة خاصة وأهل العراق عامة يقبلون على هذه الحلقات الشعرية للفرجة. وكانت كل قبيلة تحاول أن تستخرج من شاعرها أحدّ ما في جعبته من سهام، واهتموا بتمضية أوقات الفراغ أكثر من اهتمامهم بالعصبية القبلية، فكانوا يصفقون لهذا تارة ولذاك أخرى، ويكثر بينهم الهرج على ما يفعل الناس الآن في المسارح[2] وسنتحدث عن نصوص المعارضات في الفصل القادم.

خامسا ــ الحاكية والحكاية :

وقد اعتمد النشاط شبه المسرحي في العصر العباسي أساسا على المحاكاة والحكاية : « كقولك حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله وقلت مثل قوله سواء لم أجاوزه[3] والمقصود بها المحاكاة والتقليد. وقد أورد الجاحظ أخبار الحاكين : « ومع هذا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان أهل اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر

---

(1) الشعر والشعراء، جـ 1 ، ص 219، دراسات في نقد الأدب العربي، ص 97 ــ 98 .
(2) العرب والحضارة، ص 217 ــ 218 ، العرب والمسرح، ص 106 .
(3) لسان العرب : باب حكى .

من ذلك شيئا وكذلك تكون حكايته للخرساني والأهوازي والزنجي والسندي والأجناس كلها وغير ذلك، نعم نجده كأنه أطبع منهم، فإذا ما حكى كلام الفأفأة فكأنما جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد. وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه، لا نكاد نجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله. فكأنه قد جمع طرف حركات العميان في أعمى واحد[1]. ويذكر الجاحظ من هؤلاء المحاكين (أبا دبوبة) الزنجي مولى آل زياد، الذي كان يقعد بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق فلا يبقى حمار مريض ولا هرم ولا حسير ولا متعب بهير إلا نهق. وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ولا يتحرك منها متحرك حتى كأن أبا دبوبة يحركها. وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد، وكذلك في نباح الكلاب[2]. ومنهم (خالويه المكدي وأبو عبادة المخنث) مضحك المتوكل و (ابن المغنالي) المضاحك الذي كان ينادم المعتضد ويقلد الأصوات[3]. وكان ممن يقصون على الناس ويشفعون قصصهم بمحاكاة الصفات والخصائص. وكان حاذقا في صناعته ولا يستطيع من يراه أو يسمعه أن يمسك عن الضحك، وقد مثّل بين يدي المعتضد شخصيات من أجناس وطبقات مختلفة للأعرابي والمكي والتركي والنحوي والزنجي، فكان الخليفة يغرق في الضحك[4] .

وقد تطورت الحكاية عن الكرّج الذي هو في أصله رقص ولعب بعد الولائم والأعراس، وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو. حتى صارت فنا قائما بنفسه[5]. ويروي الأصفهاني ما فعله علوية المغني بابن أخته القاضي الخلنجي، وكان تياها صلفا، يجلس إلى أسطوانة من أساطين المسجد فيستند إليها بجميع جسده ولا يتحرك فإذا تقدم أليه الخصمان أقبل عليهما بجميع جسده وترك الاستناد حتى يفصل بينهما، فعمد بعض المجّان إلى رقعة من الرقاع التي يكتب فيها الدعاوى فألصقها في موضع دنيته بالدبق فلما أقبل إليه الخصوم وأقبل نحوهم كما كان يفعل انكشف رأسه، وبقيت الدنيّة موضعها مصلوبة ملتصقة، فقام الخلنجي مغضبا وغطى رأسه بطيلسانه وانصرف حتى جاء بعض أعوانه فأخذها.

---

(1) البيان والتبيين جـ 1 ، ص 69 ــ 70 .
(2) م . س ، ص 70 .
(3) آفاق عربية، م . س .
(4) صهاريج اللؤلؤ، ص 385 ، الفن المسرحي، ص 13 ، عن مسرحيات عزيز أباظة، ص 390 .
(5) بلوغ الارب، جـ 1 ، ص 368 ،فن التمثيل عند العرب، ص 38 ــ 39 .

وقال شاعر فيه :

إن الخلنجي من تتايهه	أثقل بادلنا بطلعته
ما إن لذي نخوة مناسبة	بين أخاوينه وقصعته
يصالح الخصم من يخاصمه	خوفا من الجور في قضيته
لو لم تدبقه كف خانصة	لطار تيها على رعيته

وشهرت الأبيات والقصة في بغداد. وعمل له علوية حكاية أعطاها للزفافين والمخنثين فأخرجوه فيها[1]. وإذا ما أخرجت هذه الحكاية فإنها تحتاج إلى أربعة ممثلين على الأقل : القاضي الخلنجي والماجن والشخصين المتخاصمين ولا بد لهؤلاء المحاكين أن يتلبسوا وهم يمثلون الحكاية من اللباس ما يفرق بين شخصية وأخرى[2]، وأن تمثل في مكان يجسد فيه أسطوانة المسجد التي يجلس إليها القاضي الخلنجي ليحكم بين الخصوم، وهو الديكور الذي يصمم عادة على خشبة المسرح منذ تحولت خشبة المسرح إلى الجهة الأمامية بدلا من وضعها في وسط الملعب كما كانت على عهد الاغريق.

وقد تكون الحكاية مصحوبة بالرقص وربما بالغناء، بل لعل المحاكاة كانت مصحوبة بحركات راقصة يتخللها غناء، فإذا آمنا بهذا عرفنا علاقة علوية بالحكاية وعرفنا معنى قول وكيع : وعمل له علوية حكاية أعطاها للزفافين والمخنثين. والزفن شبيه بالرقص. فعمل علوية فضلا عما قدمناه مما يمكن أن يكون زاده في الحكاية من خياله، إنه صنع ألحان هذه الحاية وأصواتها[3] .

ويروي المسعودي : أنه كان ببغداد رجل يتكلم على الطريق ويقص على الناس بأخبار ونوادر ومضاحك، يعرف بابن المغازلي، وكان في نهاية الحذق لا يستطيع من يراه ويسمع كلامه أن لا يضحك. قال ابن المغازلي : فوقفت يوما في خلافة المعتضد على باب الخاصة أضحك وأنادر، فحضر بعض خدمة المعتضد، فأخذت في حكاية الخدم فأعجب الخادم بحكايتي، فسلمت وأحسنت ووقفت في الموضع الذي أوقفت فيه فردّ عليّ السلام، وقد كان ينظر في كتاب. فلما نظر في أكثره، أطبقه ثم رفع رأسه إليّ وقال لي : أنت ابن المغازلي ؟. قلت : نعم يا أمير المؤمنين. قال : قد بلغني أنك تحكي

---

(1) الأغاني، جـ 11 ، ص 338 ـــ 339 .
(2) فن التمثيل عند العرب، ص 35 .
(3) م . س ، ص 38 ـــ 40 .

وتضحك وأنك تأتي بحكايات عجيبة ونوادر ظريفة، قلت : نعم يا أمير المؤمنين، الحاجة تفتق الحيلة، أجمع بها الناس وأتقرب من قلوبهم بحكايتها ألتمس برهم وأتعيش بما أنا له منهم. قال : فهات ما عندك فإن أضحكتني أجزتك بخمسمائة درهم وإن لم أضحك فما لي عليك ؟ ثم أخذت في النوادر والحكايات والعبارة فلم أدع حكاية أعرابي ولا مخنث ولا قاض ولا زطي ولا نبطي ولا سندي ولا زنجي ولا خادم ولا تركي ولا شطارة ولا عبارة ولا نادرة ولا حكاية إلاّ أحضرتها وأتيت بها حتى نفد جميع ما عندي[1]. ويبدو أن ابن المغازلي كان يتنقل من مكان إلى آخر لعرض حكاياته ويراعي في ذلك جمهور مشاهديه ليحصل منهم على أكبر عطاء يجودون به، ولا أرى أن هذا الفعل التمثيلي يختلف كثيرا عن مسرح الشارع الكوميدي، أو الفرق التمثيلية الكوميدية التي تطوف في الأقاليم لتعرض مسرحياتها المضحكة في الميادين العامة حيث يجتمع حولهم الناس ضاحكين مستبشرين ويجودون لهم بالعطاء. وكأن ابن المغازلي قد اتخذ من المحاكاة مهنة تعيش بها، وهي تقف به عند أدوار يجيد أداءها في المحاكاة، وهو مضطر إلى التنقل لتأدية أدواره، ولا يؤديها في مكان واحد كي لا يسبب الملل لمشاهديه وبالتالي يخسر نوالهم[2] .

ونجد في تعدد اللهجات العربية السبب في انتعاش الحكاية واتساع نطاق المحاكاة وخاصة في المدن حيث تلتقي جموع الناس[3] .

سادسا ــ السماجة :

وقد ظهر السماجة في العصر العباسي، وهم من الممثلين الهزليين الذين يقدمون تمثيلياتهم أمام الخليفة، ويتنكرون في صور منكرة، أي يلبسون الأقنعة على وجوههم[4]. أو يطلون وجوههم بالأصباغ على ما هو معروف في الممثلين الهزليين أو يلبسون ملابس تنكرية تغير من أشكالهم. وقد تابع المتوكل مشاهداته لهم، وبني لهم مجلس مشرف ينظر إليهم[5]. وذكر السماجة لأول مرة وهم يلعبون بين يدي المعتصم بينما كان الفراغنة يرقصون[6]. وقد استخدمت لفظة لعب للدلالة على السماجة بينما استخدمت لفظة

(1) مروج الذهب، جـ 1 ، ص 252 .
(2) فن التمثيل عند العرب، ص 47 .
(3) دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص 38 .
(4) تاريخ الطبري، جـ 11 ، من حوادث عام 226 هـ .
(5) الديارات، ص 39 ــ 40 .
(6) مقاتل الطالبيين، ص 585 .

إخراج للدلالة على الحكاية، وإذا كان الأعرجي يرى فرقا في ذلك[1]. فأنا لا أجد أي فرق بين اللفظتين فالاخراج يؤدي إلى اللعب، ولا يتم اللعب من دون إخراج، وهكذا أجد بأن الحكاية تمثيل تقليدي بينما لا تتم السماجة إلا بالأصباغ والملابس الغريبة والوجوه التنكرية، فإذا كانت الحكاية أقرب إلى المشاهد التمثيلية الهزلية المصاحبة للموسيقى والغناء وهي ما تسمى عند الأوربيين (بالفارس). فإن السماجة تمثيل هزلي أيضا ولكنه أقرب إلى (البلياتشو) المستخدم لاضحاك الجمهور في السيرك، وفي النتيجة يمثل كلاهما المشاهد الهزلية المضحكة، المعتمدة على التقليد الساخر والمفارقات المضحكة.

وقد عرف المتوكل بشغفه بأصحاب اللعب والمضاحك وأصحاب السماجة : « ولم يكن أحد ممن سلف من خلفاء بني العباس ظهر في مجلسه اللعب والمضاحك والهزل مما قد استفاض في الناس تركه إلا المتوكل فكأنه السابق إلى كل ذلك والمحدث له. »[2]

وورد ذكر السماجة في القرن الثالث الهجري في شعر عبد الله بن المعتز يمتدح ملاحتهم :

تميل في رقصهم قدودهم — كما تثنت في الريح سروات
وركب القبح فوق حسنهم — وفي سماجاتهم ملاحات[3]

وقد روت كتب التاريخ أن قطر الندى ابنة خمارويه، وزوج الخليفة المعتضد أنها : « عملت سماجات ليوم الفيروز بلغت النفقة عليها ثلاثة عشر ألف دينار[4]. وقد جاء ذكر السماجات على لسان أبي حيان التوحيدي في القرن الرابع الهجري في صدد هجائه للصاحب بن عباد : « وهو يتشاكى ويتفاتل ويتمايل ويحاكي المومسات ويخرج في زي أصحاب السماجات »[5]. وكانت الأدوار التي يؤديها أصحاب السماجة تجري من دون حوار وكانوا يؤدون أدوارا وحركات ذات دلالة بارزة على المهن والأعمال التي يكون تقليدها مضحكا أو ما يشابه ذلك. وقد تقوم محاكاتهم على قصة طريفة يحاكون فيها شخصياتها وهي تقوم على المبالغة والارتجال مما يقربها من الكوميديا المرتجلة

(1) فن التمثيل عند العرب، ص 51 ــ 52 .
(2) مروج الذهب جـ 4 ، ص 86 .
(3) أشعار أولاد الخلفاء، ص 249 .
(4) *الذخائر والتحف، ص 38* .
(5) الامتاع والمؤانسة، جـ 1 ، ص 59 .

(كوميدي دي لارتيه)[1]. ويبدو أن المحاكاة والسماجة لا تعتمدان على الموهبة فقط بل على الدربة والمران على تقليد الأصوات والحركات، يقول الجاحظ : « وإنما تهيأ وأمكن الحاكية لجميع مخارج الأمم، لما أعطى الله الانسان من الاستطاعة والتمكن... فبطول استعمال التكلف ذلت جوارحه لذلك ومتى ترك شمائله على حالها، ولسانه على سجيته كان مقصورا بعادة المنشأ على الشكل الذي لم يزل فيه »[2] .

وقد نقل المقريزي خبر وجود السماجة في مصر ضمن أخبار عام 364 للهجرة : « وفي يوم النوروز زاد اللعب بالماء ووقود النيران، وطاف أهل الأسواق وعملوا فيلة وخرجوا إلى القاهرة بلعبهم ثلاثة أيام وأظهروا السماجات والحلي في الأسواق ». ويبدو أن أهل السماجات كانوا فرقا للتمثيل الهزلي انتشرت في بغداد وسواها من الحواضر الاسلامية منذ القرن الثاني والثالث الهجريين. وأنهم أكثروا من الظهور في الساحات العامة والأسواق حتى اضطر المعتمد 256 ــ 279 إلى إصدار أمر يمنعهم من الظهور في الطرقات لممارسة أعمالهم[3]. ويصف المسعودي أهل عصره في القرن الرابع الهجري : « لا تراهم الدهر إلاّ مرقلين إلى قائد دب وضارب بدف على سياسة قرد ومتشوقين إلى اللهو واللعب أو مختلفين إلى مشعبذ متمس مخرق أو مجتمعين إلى قاص كذّاب[4] .

وجاءت تسميتهم بأصحاب السماجة إشارة إلى تقليدهم الحركات القبيحة لدى الآخرين بهدف انتقاصهم أو إضحاك الناس منهم، ومهما يكن من أمر فإن القبح سواء أكان في الأفعال أم في الأقنعة هو السبب في تسميتهم بذلك [5] .

سابعا ــ التشبيهات الدينية :

أدخل البويهيون إلى العراق في القرن الرابع الهجري تشبيه مقتل الحسين (رض) في الأيام العشرة الأولى من شهر محرم ليتقربوا إلى الناس ولأسباب سياسية ودينية أخرى، فقد فقد التاريخ من وجة نظر البويهيين برأته الأصلية وتلوث الميثاق الذي يربط بين

(1) فن التمثيل عند العرب، 59 ، 65 .
(2) البيان والتبيين، جـ 1 ، ص 70 .
(3) آفاق عربية، م . س .
(4) مروج الذهب، جـ 2 ، ص 74 .
(5) فن التمثيل عند العرب، ص 61 .

الله وعباده بدم علي والحسين (رض) عنهما. وعليهم تنظيف التاريخ من نتائج هذا الخطأ حتى يبعث الامام المختفي من جديد وينقذ العالم.

وقد نشأت التعازي في بلاد الفرس حيث لم يروا في حياة وموت الحسين قدرا مأساويا فحسب بل ضمنوا سيرة حياته الأليمة، مطامعهم السياسية والعنصرية المكتومة، فالحسين ليس ابن علي فحسب بل هو زوج (شهرابانو) آخر بنات الملك الساساني يزدجرد[1]. وهذا العامل السياسي هو العامل الأقوى في إقامة التعازي عند الفرس في الأيام العشرة الأولى من محرم.

وينقسم العمل في هذه التعازي إلى ثلاثة مشاهد : الأول يسبق مقتل الحسين على يد شمر بن ذي الجوشن من جيش يزيد عام 40 للهجرة والموافق 680 م. والثاني يمثل مقتل الحسين. والثالث يمثل ما بعد المعركة عندما يحمل الجيش الأموي رأس الحسين إلى دمشق ومعهم السبايا من آل البيت، حتى يتم تحريرهم ثم عودتهم إلى المدينة. ويختتم هذا الفعل المسرحي بتشبيه يوم الحساب ومعاقبة القتلة على فعلتهم الشنعاء. ويبلغ هذا الفعل أوجه في اليوم العاشر خيث تنصب القباب والخيام ويمتطي الفرسان من الجانبين خيولهم وهم مدججون بالدروع والأسلحة. ويحدث الهجوم وتدور المعركة وتحرق الخيام وتتعالى النيران والصيحات والبكاء. ويطلب الصغار الماء وتبلغ الرهبة أقصاها ويحمل الرأس. ويدور حوار بليغ بين زينب أخت الحسين ويزيد بن معاوية. ويمثل الحدث في ساحة تنصب فيها الخيام وتبدو عليها شارات الحداد. وفي النهاية يروي الشيخ قصة مقتل الحسين (رض) بصوت حزين موقع يثير عواطف السامعين. ويشهد في هذه الساحة شخصيات تمثل أدوار الحسين وآله والعباس وجعفر وزينب وسكينة وأم ليلى وكلثوم وعمر بن سعد وعائشة[2]. وتخرج مواكب التطبير حيث يلبس أصحابها الأكفان وتسيل الدماء من رؤوسهم وبذلك يبلغ هياج العواطف أقصاه[3]. ويعتمد هذا الفصل المسرحي على الأزجال والأغاني والخطب والايقاع الموسيقي المؤثر.

وقد وضعت نصوص للتعازي في كتاب (نشيد الشهيد) وهو كتاب فارسي باسم (جونغ ي ــ شهاديت) يعتمد على الحوار والصراع والحركة، حيث يشخص في

---

(1) الاسلام والمسرح، 49 ــ 51 .
(2) ينظر / الحسن السائح، من تاريخ القصة والمسرحية في الأدب العربي، ص 120 .
(3) علي الوردي، دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، ص 237 .

مدن إيران في الأيام العشرة الأولى من محرم. ويحتوي النص على كل عناصر المسرحية حيث يجري تمثيله على خشبة مسرح، وهي عبارة عن منصة في وسطها صيوان خشبي دائري أو مربع مفتوح من كل جوانبه والجمهور المشاهد حوله في كل مكان. ويقوم بالتمثيل ممثلون يطابقون بين النص والأداء ويحاكون بالصوت والحركة الأحداث الجارية، ويغيرون ملابسهم في أماكن جانبية ويستمر العرض ساعات متوالية تبدأ منذ الصباح. ويتكون النص من ثلاثة وثلاثين مجلسا يعرف باسم نشيد الشهيد. وله أصل عربي عراقي بعنوان (كتاب لتين، طبعه وليم لتين في ألمانيا ويحتوي على خمسة عشر مشهدا منقولا فوتغرافيا عن مخطوط عراقي مع مقدمة مختصرة[1]. وتعد (آلام الحسين أو مأساة كربلاء) نصا مسرحيا يتمثل فيه الحوار والصراع والحركة وكل ما يتطلبه العمل المسرحي.

يدور المشهد في الكوفة أمام قصر الحاكم (عبد الله) حيث يخطب في جيشه معلنا اكتشاف مؤامرة ضد الدولة الأموية ويعدم أحد مثيري الفتن والذي اعترف بأنه مرسل من المدينة إلى الكوفة لكي يتبين عواطف الناس نحو الحسين (رض). وينصب عبد الله بن سعد قائدا للكتيبة التي تصد الحسين وآله عن دخول الكوفة. ويجعل الشمر بن ذي الجوشن مساعدا له. ويدور حوار حول (رئيس الجوقة) و (الجوقة) عندما يأتي رسول الحسين (رض) ليخبره باستعداد الأمويين لصده عن دخول الكوفة، وصمت أهلها حيال هذا الموقف. ويلقي الحسين (رض) مونولوجا داخليا عن مسؤوليته تجاه الجماعة التي يقودها. وعندما يعلن عن تردده في دخول الكوفة تتصدى له زينب قائلة : « يا أخي إن دم أبينا ينادي الانتقام فلا تضعف»،ويقف إلى جانبها كل من العباس وعلي الأكبر وعلي الأصغر وقاسم، فينصاع الحسين (رض) إلى اصرارهم على دخول الكوفة. وفي مشهد رابع يعثر العباس على الحر وقد ضل الطريق مع ثلاثة من رجاله فينقذهم الحسين (رض). ويدور بينهما حوار قوي عن العدالة والحق. وفي مشهد آخر يرى ابن سعد الحسين (رض) وجماعته، ويطلب إلى شمر ألاّ يتعرض لهم وأن يكتفي بمنعهم من الوصول إلى ماء الفرات، فيبدي شمر تعطشا للدماء. وتمضي الجوقة في وصف المأساة على طريقة المسرح اليوناني (الجوقة : أيتها الأيام المشنوقة يا أم العذاب. يا مذاق الدم. الظمأ يحاصرنا. والموت هذا الفارس دون رحمة ينهب دون توقف من صفوفنا

---

(1) العرب والمسرح، ص 47 ، وهناك نص ثالث بعنوان (كتاب لويس) نشره بالانكليزية لويس بيللي. وقد نسج على منواله عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته (الحسين ثائرا والحسين شهيدا).

أجمل وخير الثمار. من نبكي ؟! وأي من شهدائنا أكثر استحقاقا لدموعنا ؟

(رئيس الجوقة : لنبك العباس الفارس المقدام الذي استشهد بعد أن قطعت ذراعاه.

الجوقـة : لنبك الشجاعة التي تقصت.

رئيس الجوقة : لنبك علي الأكبر وعلي الأصغر اللذين سقطا صريعين في نشوة المعركة الأولى، لنبك قاسم العريس المأساوي الذي استشهد صبيحة يوم زفافه).

وفي الوقت الذي يرفض فيه ابن سعد قتل الحسين وسبي أهله يندفع شمر لتنفيذ إجرامه. وفي مشهد آخر يدور حوار مؤس بين زينب والحسين (رض) وسكينة الظمأى ويفضل الحسين الموت مقاتلا. ويطلب الماء لأهله من القائد فيمتنع عن إعطائه له، ويظهر عندئذ (جعفر) ملك الجن. الذي قدم لنصرة الحسين (رض) لأن والده علي (رض) قد حرر بلاد ملك الجن هذا من أعدائه. ولكن الحسين يرفض مساعدته ويؤكد له بأنه سيدخل المعركة وحيدا : (دعني يا صديقي أنهي وحدي ما بدأت. هنا تنتهي الدورة وهنا أغلق دائرة مصيري، إذن فالوداع أيها الظل العذب وشكرا لك على هذا النداء الأخير). ويطلب شمر من الحسين (رض) مبايعة يزيد للخلافة فيرفض، ويودع الحسين (رض) ويعهد إلى ولده الصغير (زين العابدين) بالقافلة. وبينما زينب تولول وتجاوبها الجوقة يأتي الملاك (فيتروس) لمواساة الحسين (رض). وفي مشهد آخر يتقدم الحسين (رض) من القائد ابن سعد ولكن القائد يرفض قتله وينادي أفرادا من جيشه لتنفيذ إجرامه لأن يزيدا وعد ابن سعد بولاية (الري) مقابل رأس الحسين، وعندما يخشى الجند قتل الحسين (رض) يتقدم منه شمر ويجز رأسه الشريف ويحمله بيده. وينتهي المشهد الأخير وابن سعد يقول : (الآن أصبح العالم كما يشتهيه يزيد لتضرب الطبول كلها. ولكن ما أبرد هذا الصباح وما أحرّ بريق نظرة الشهيد)[1] .

ويعد هذا النص من أول النصوص المسرحية الاسلامية إلى جانب المقامات، وحكاية أبي القاسم البغدادي. وإذا اعتمدت المقامات وحكاية أبي القاسم البغدادي على الكتابة دون الفعل المسرحي، فإن هذا النص يشخص في كل سنة وفي عاشوراء في المدن الايرانية كجزء من الطقوس الدينية، ولذا فهو نص وفعل مسرحيين في آن واحد.

(1) الاسلام والمسرح، 97 — 133 .

وتدخل في هذا الاطار المواكب الموسمية التي تخرج أيام الجفاف للاستسقاء. وقد شاهدت مواكب منها في مدينة الموصل، حيث يخرج المصلون بعد صلاة الجمعة يتقدمهم رجال الدين بالدعاء حاملين معهم مصاحفهم ويهزج السائرون على قرع الدفوف بينما يرتدي آخرون جلد عنز ويضعون رأسه فوق رؤوسهم. ويدورون في الأزقة والشوارع القريبة في الوقت الذي يسكب عليهم النسوة والأطفال الماء من القرب من أعلى أسطح المنازل عند يمر الموكب بجوارها. وكأن هذا الاحتفال الديني الاسلامي دخلته بعض الطقوس من أعياد الاله دينسيوس إله الخصب عند الاغريق والذي نصفه الأعلى على شكل عنز ونصفه الأسفل على شكل إنسان، وكان اليونانيون القدامى يرتدون جلد عنز في أعياد هذا الاله، ولعل انتقالها إلى الموصل وبعض المدن العراقية تمّ لقربها من الدولة البيزنطية وكانت خط سير الاسكندر المقدوني في حروبه مع الفرس[1]. ومثل هذه الأفعال التمثيلية الدينية، الطرق الصوفية ورقصات الدراويش وخاصة رقصات المولوية التي أسس نظامها جلال الدين الرومي 1207 — 1263، والمنشدون : وهم طائفة من الفنانين الهائمين يطوفون بالقرى والمدن وحيث تقام الموالد للأولياء في المواسم والأعياد وهم يتغنون بالأشعار والأزجال في أصوات جياشة عميقة النغم وألحان صدّاحة صياحة مفعمة بالألم. وأكثر ما يكون هؤلاء المنشدون من ذوي العاهات، ويغني هؤلاء المنشدون قصائد من الشعر الفصيح أو مقطوعات من الزجل الدارج. وهي على العموم في موضوعاتها لا تخرج عن مدائح في النبي وآل البيت أو نصائح تدور حول الوعظ الديني. وقد تخرج في مدرستهم عدد من أعلام الغناء والتلحين ومؤسسي المسرح الغنائي في مصر مثل عبدة الحامولي وسيد درويش ويوسف المينلاوي وزكريا أحمد[2]. وفي العراق عثمان الموصلي وسيد أحمد وغيرهما من كبار مغني الجيل الماضي.

ثامنا — القصاص والمكدّين :

يتميز القصاص بقدرتهم الكبيرة على الملاحظة وموهبتهم الفذة في التقليد ويحتل المقلد أو المداح و (الحكواتي) أهمية خاصة وكلاهما ظل حتى اليوم يلهب إحساس الأجيال بحكاياته المهتاجة المؤثرة والتي تتخللها الاشارات وحركات الجسم وترتبط فيها بالكلمات والملح التي تمتزج بلقطات مسلية مس تقليد الشخصيات وهي تتكلم وتعمل على تقديم فقرات تصل إلى مستوى التمثيل الصامت (البانتوميم) كنوع من الترويح

(1) وهي موجودة في أربيل وكركوك وبعض الأقضية والنواحي من محافظة ديالى مثل خانقين.
(2) للاستزادة ينظر / ألوان من الفن الشعبي، ص 43 — 57 .

الكوميدي ومن التوتر الذي تولده حكاياتهم، ونظرا لأنهم نادرا ما يجدون الوقت الكافي لتغيير ملابسهم فقد اقتصروا على تغيير أغطية الرأس وذلك أثناء عرضهم للشخصيات المختلفة، والحرف المتباينة، لتقديمهم الأنماط المختلفة من الجنسيات، وغالبا ما يستعينون على تقديم محاكاتهم باستعمال منديل وهراوة التي يلقدون بهما الوحوش والطيور[1]. وانتشر (الحكواتيون) في عصور الانحطاط وأوائل عصر النهضة العربية وهم يجلسون في المجالس أو المقاهي ــ بعد ذلك ــ على مرتفع خشبي صغير ويتحلقهم المستمعون وهم يروون في الأغلب، قصص عنترة والزير سالم وأبا زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن وحمزة البهلوان وغيرها من القصص بأسلوب تمثيلي يجسد المقروء، ويتحزب الرواد لأبطال الحكاية وكثيرا ما كان يحدث شجار بينهم بسبب انفعالهم بلهجة الحكواتي وحركاته المؤثرة، وما زالت بعض مقاهي دمشق[2] والقاهرة والموصل وبغداد تستضيف الحكواتي وخاصة في شهر رمضان.

وقد ظهر القصاص منذ عصور ما قبل الاسلام ــ كما مر بنا سابقا ــ وكان تميم الداري أول من قصّ في مسجد الرسول ﷺ قصة الجساسة والدجال[3]. ويقول الليث بن سعد : ن القصص التي عرفها العرب نوعان، قصص للعامة وقصص للخاصة. فأما قصص العامة فهو الذي يجتمع إليه نفر من الناس يعظهم ويذكرهم، وأما قصص الخاصة، فهو الذي جعله معاوية أمرا معترفا به إذ ولى رجلا على القصص للترويج لحزبه والدعوة له[4]، ثم ارتفع شأن القصص حتى أصبح عملا رسميا، يعهد به إلى رجال رسميين يعطون عليه أجرا، ويذكر الكندي في كتابه (القضاة) أن كثيرا من القضاة كانوا يعينون قصاصا أيضا. وكان أول من قصّ بمصر، سليمان بن عتر التجبي عام 38 هـ . وجمع له القضاء إلى القصص ثم عزل عن القضاء فأفرد بالقصص. وقد دخلت إلى العربية قصص كثيرة من قصص الأمم الأخرى وأساطيرها، فضلا عن القصص العربي الأصيل الذي استمد من البيئة العربية موضوعاته. والتاريخ العربي يزخر بنماذج كثيرة منها، وهي قصص درامية جيدة، وبعضها يضم حوارا نثريا أو شعريا طريفا[5]. ومن أشهر هذه القصص ومن أبرز القصاص (خرافة الذي زعم بأن الجن اختطفه ذات

---

(1) دراسات في المسرح والسينما عند العرب ص 39 ــ 40 .
(2) مسرح عربي قديم، ص 30 ــ 31 .
(3) فجر الاسلام، ص 66 .
(4) م . س ، ص 158 ــ 161 .
(5) العرب والمسرح، ص 86 ــ 87 .

يوم ومكث عندهم مدة ثم أعادوه إلى قومه، فراح يحكي غرائب ما شاهده في بلاد الجن ومعايشته لهم والقوم يعجبون بحديثه وينصتون حتى اشتهرت أحاديثه بـ (أحاديث خرافة) وقد ضاعت حكاياته مع ما ضاع من قصص وتراث[1] .

ومثله سهل بن أبي غالب الخزرجي الذي وضع كتابا في الجن وأخبارها وحمله إلى هارون الرشيد. ووضع كثير من القصص كان يقوم راويها بتمثيل وقائعها وأحداثها وأشخاصها مثل قصة الحارث بن عوف سيد بني عبس، الذي ذهب إلى أوس بن حارثة ليخطب منه إحدى بناته حيث نجد المكان، وهو الخيمة، والملابس العربية والحوار المتنامي الجميل :

أوس : مرحبا بك ياحارث ما جاء بك ؟.

الحارث : ويك يا أوس لقد جئتك خاطبا.

أوس : لست هناك[2] .

(صمت يتجه أوس نحو زوجته وهو متجهم).

الزوجة : ذاك سيد قومه الحرث بن عوف جاء خاطبا ورددته.

أوس : ذاك سيد قومه الحارث بن عوف جاء خاطبا ورددته.

الزوجة : أو لا تريد أن تزوج بناتك ؟ فإذا لم تزوج الحارث فمن ؟!.

ويستمر الحوار حتى تسترضيه الزوجة، فيلحق أوس بن الحارث ويعود به ثم يتركه ويتجه نحو بناته الثلاث يخاطبهن واحدة واحدة.

الابنة الكبرى : وليس بجارك فيستحي منك. ولست بابنة عمه فيرعى رحمي، ولا آمن أن يرى مني ما يكره فيطلقني.

وقد رفضته الصغرى كما رفضته الكبرى.

الابنة الصغرى : إني والله جميلة وجها، الصناع يدا، الرفيعة خلقا، الحسيبة أبا، فإن طلقني فلا أخلف الله عليه بخير.

وتدور أحداث كثيرة حتى تنتهي بزفاف الحارث من عروسه بعد أحدث عديدة تدلل على شهامة العربي، وذكاء المرأة العربية وحسن تصرفها[3] .

---

(1) العرب في قصصهم، ص 5 ــ 6 .
(2) معناها الرفض .
(3) م . س ، ص 7 ــ 10 ، العرب والمسرح، ص 88 ــ 89 .

أليس هذا مقطعا تمثيليا يمكن إخراجه على المسرح بشكل جميل مؤثر.

وليست قصة عمارة[1] أقل تشويقا من القصة السابقة وأقوى تأثيرا. كان عبد الله بن جعفر يحب جاريته، وعندما رآها يزيد وقعت في قلبه. ويطلبها من ابن جعفر ولكن ابن جعفر يحبها ولا يستطيع التفريط بها، فيلجأ إلى الحيلة بحسب نصيحة أصدقائه، فيستأجر شخصا يتحايل على ابن جعفر حتى يصبح من أصدقائه. ويدعوه ذات يوم إلى وليمة. ثم غنت (عمارة) صوتا جميلا.

ابن جعفر : هل رأيت مثل عمارة ؟.

الضيف : لا والله يا سيدي، ما رأيت مثلها، وما تصلح إلاّ لك.

ابن جعفر : منتشيا : ذلكم سروري.

الضيف : يا سيدي إني والله أحب سرورك، وما قلت لك إلا الجد. وبعد فإني تاجر أجمع الدرهم إلى الدرهم طلبا في الربح، ولو أعطيها بعشرة آلاف لأختها.

ابن جعفر (متعجبا) : عشرة آلاف ؟!

الشيف : وأنا أخذتها.

ابن جعفر : (وكأنه يمزح) هي لك.

الضيف : وقد وجب البيع.

وبعد أحداث يضطر ابن جعفر إلى الوفاء بكلمته فيسلمها للضيف الذي يذهب بها إلى يزيد حيث يصادف موته. فيهبها خليفته معاوية له، فيعود إلى ابن جعفر يردها عليه ثانية بحجة أنه رأى مدى صبره ووفائه بعهده.

وكان الحكواتي عند قراءته للقصص الشعبي يقلد بالاشارة والحركة والصوت، لدرجة تقنع المشاهد بواقعية ما يقدمه، وكان ينقل بصوته مواقف الوعيد والغزل ويقلد غير العرب بلهجتهم وحركاتهم ويعمد إلى ما يشبه الحوار الدرامي مقلدا صوت المرأة والأطفال، وكانت لغة الحوار التمثيلي شعرا أحيانا ونثرا في غالب الأحيان. وقد يجمع بينهما كل في موضعه وبالطريقة المناسبة للالقاء لكل منهما، وقد يصحب آلة موسيقية معه لتقوم بدور الايقاع أو اللحن، أو الايحاء بمعنى معين لتأكيد الحدث[2]، كما في هذا

(1) من قصص الشرق والغرب، ص 89 ـ 93 .

(2) العرب والمسرح، 87 ـ 90 ، 95 ـ 96 .

الحوار الدائر بين الجارية والحارس من سيرة بني هلال :

الحارس يقف على باب تونس والجازية تحتال عليه لكي يفتح لها ولجمع من النسوة من بني هلال وقد تنكرت في زي البائعات ومعهن أبو يزيد الذي تنكر هو الآخر في زيّ امرأة على الرغم من سمرة بشرته.

الجازية : يا بواب منصور افتح لي باب السور ندخل بدستور ونبيع العطارة.

الحارس : المفتاح ما هو بيدي أروح أشاور سيدي، ذا الباب الحديدي، فتحه مشاورة.

الجازية : افتح وكن طايع، جبنا لك بضايع، وتحت بدايع، تصلح للامارة.

الحارس : لا أفتح ولا شي، ولا عقلي بلاش، أنتم كنتم عطاش، اشربوا من البيارة.

وهو أسلوب ينقل لنا روح العصر كما يجسد العادات والتقاليد السائدة آنذاك، وعرف مسرح الراوي في المغرب باسم مسرح الحلقة حيث يتحلق حولهم المتفرجون يدور في وسطها التمثيل، ويقوم الممثلون بأدوار ثابتة يعرفونها مسبقا ويلبسون لها الملابس الملائمة وقد يصل الأمر إلى إشراك المتفرجين معهم في التمثيل زيادة في الاهتمام بالعرض بين الحين والحين وذلك عن طريق توسيع الحلقة أو تضييقها[2]. ولعل الشاعرعبدالرحمن المجذوب يكون مثالا حيا على هذا المسرح المغربي منذ القرن السادس عشر وقد قضى حياته جوالا يحكي ويقص، وله ديوان مكتوب يحفظه الرواة هناك. وقد استمر هذا المسرح في المغرب إلى اليوم. حيث يقوم على رعايته واستمرار رسالته فنانون مثل : عبد الله سنوقي وأحمد الطيب العلج والطيب الصديقي، وهم يقومون على استيحاء التراث العربي القصصي القديم وملاءمته لواقع الحياة المعاصرة سياسيا واجتماعيا وثقافيا، وما يقدمونه من تراث مسرحي قديم بشكل معاصر، قصص جحا، مقامات الهمداني وحكايات المداحين والمقلدين والحكواتية وغير ذلك.

وقد عرفت الجزائر هذا اللون من التمثيل أيضا، وكان مسرحه في ساحة القرية، ويدور الحوار بين شخصين يؤديان بعض المشاهد الفكاهية التي تتناول حياة القرية، ويمثلان أحيانا مشاهد قصيرة تتخذ أسلوب المنولوج، حيث يقلد الممثل (الجوال) شخصيات الفارس أو البطل القومي[3] .

---

(1) الشاعر والربابة، المجلة المصرية، 38 فبراير 1960 .
(2) الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، ص 7 ــ 10 .
(3) العرب والمسرح، ص 97 ــ 98 .

وينتشر المداحون في مصر وخاصة في مواسم الحصاد حيث تكون الدور عامرة، وهم يزجون إلى الناس المواعظ والعبر بما يقصونه من قصص الأنبياء ومناقب الأولياء وكرامات الصالحين. وللمداحين طريقة في الأداء يتفردون بها. أقرب ما تكون إلى الانشاد والترتيل ويعتمدون فيها على براعة التوقيع وحسن التنغيم في تناغم متواكب مع نقرات الدف البارعة مع أداء حركي وتمثيلي ينسجم مع القصص التي يتغنون بها مما يدلل على حاسة فنية دقيقة، وهم يستعينون غالبا بالأزجال العامية ويروون القصة على روي واحد ولكنهم في الغالب يؤثرون أن تكون أدوارا ثنائية، تجمع بينهما وحدة القافية في آخر كل دور، ويلتزمون بربط كل دور بسابقه، برد صدر كل دور على عجز الدور السابق، على عكس ما هو معروف عند علماء البديع برد العجز على الصدر. وهذا التصنيع يزيد الأداء طلاوة وحلاوة، ويثير عند السامع كوامن الانفعال والارتياح، ومثال ذلك قولهم في استهلال قصة سارة والخليل وهاجر واسماعيل :

امدح اللي شع النور من مقامه	القمر والشمس ما أحلى لثامـه
كل ما امدح وأكرر في كلامه	يستريح القـلب حال الأسيـة
يستريح القلب اللي كان ضنـاني	من جواهر فـن ينظمهـا لساني
اسمعوا يا ذي العقول في دي المعاني	قصة خليل الله وسارة السويـة

* * * * *

كان خليل الله وساره في صباهم	مبدعين في الحسن والمولى عطاهم
مرت الأيام ما بلغوا مناهـم	م الدراري لا صبي ولا صبية

* * * * *

م الدراري لا صبي يابن الأكابر	يا خليل الله لأمته انت صابر
بس طاوعنـي وأزوج بهاجـر	إنها حـرة شريفـة مهذبـة

ويتم نظم القصة على هذا النسق[1]. ومن القصص التي يرويها المداحون قصة ابتلاء أيوب وقصة ابراهيم وسارة وقصة الجمل والغزالة وقصة معاذ بن جبل وقصة اليتيم المظلوم وقصة قميص النبي وقصة عامر اليهودي وقصة انشقاق القمر وقصة خاتم علي بن أبي طالب وقصة (كرامة السيد البدوي) وقصة (السيد البدوي مع فاطمة بنت برى). وقصص أخرى كثيرة.

---

(1) ألوان من الفن الشعبي، 13 ــ 18 .

و (الأدباتية) طائفة من الفنانين الشحاذين، يستجدون الناس في الطرقات والمحافل العامة بأنواع من الشعر الفكاهي والزجل الساخر مصحوبا بالتوقيع والنقر على طبل صغير، مصحوبا بحركات تمثيلية. وأغلب ما ينشدونه مرتجل من المعاني التي يوحي بها مقتضى الحال والأدباتية كما يسميهم أحمد تيمور أو الأدبية كما يسميهم عبد الله النديم أشبه بطائفة من الشعراء الهزليين نشأوا في قرية (فودي فير) من قرى نورماندیا شمالي فرنسا وكانوا يتغنون بمقطوعات من الشعر قصيرة التفاعيل تشتمل على تهكم وسخرية وضحك من الناس وقد ذاع هذا اللون من الشعر بين الناس في فرنسا وتسرب إلى المسارح واختلط بالكوميديا وسمي (بالفودفيل) نسبة إلى قرية (فودي فير) التي كانت منشأ أولئك الشعراء. وهم يعمدون إلى قلب الأشياء وصرف اللفظ عن معناه الأصلي إلى معنى مغاير، تحدث فيه المفارقة التي تثير الضحك، ومنه ذلك الشعر الساخر الضاحك في معارضة القصائد المشهورة في الأدب العربي كقول الشاعر عامر الأنبوطي :

أتاجر الضأن ترياق من العلـل   وأصحن الـرز فيها منتهى أملي

معارضا لامية الطغرائي :

أصالة الرأي صانتني من الخطل   وحيلة الفضل زانتني لدى العطل

وكقول المرحوم حسين شفيق المصري يعارض أبا نواس في قصيدته المشهورة :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء   وداوني بالتي كانت هي الـداء

فقال بأسلوب ساخر :

من كف صرّاف بنك لا يجود بها   إلاّ لمن باسمة في البنك امضاء
من اللـواتي عليها رسم مئذنـة   بها تعـود إلى العيـان عيقـاء

والأدباتية يؤدون فنهم جماعة، وهم لا يتغنون بالشعر ولكنهم يؤدونه أداء يبرزون به معاني الكلام ويصورون ما تضمنه من الدلالات مستعينين على ذلك بالحركات الخفيفة البارعة وبالاشارات المضحكة، وهم يطلون وجوههم بمسحوق أبيض وقد يخططونه بخطوط حمراء وصفراء ويرتدون ملابس خاصة بهم باعثة على الضحك. وهم يتناولون بعض العادات والتقاليد بالنقد الساخر، فكثيرا ما يتحدثون عن متاعب الرجل الذي يتزوج من اثنتين، وعن المشاحنات التي تقع بين الضرة وضرتها، وعن مشاكسات الحماة لزوجة ابنها أو لزوج بنتها، وعن المماحكات التي تحدث بين الرجل وزوجته الغبية، وعن الزوج المغفل الذي تجري الأمور في البيت من وراء ظهره، وهم يزجون هذا كله

في قصص طريف وفي أسلوب ساخر ضاحك مصحوب بالحركة والتشخيص. ونظم في زجل الأدباتية كتّاب خدموا الحركة الفنية في مصر مثل عبد الله النديم ويعقوب صنوع وبيرم التونسي وحسين شفيق المصري. وما زلنا إلى اليوم نرى بعض المسارح الضاحكة يقدم ألوانا من هذا الفن[1] .

* * * * *

ونجد في المكتبة العربية العديد من الكتب الحكائية والدرامية العربية، ومنها ما يصلح أن يحول إلى مسرح كامل غني بالمناظر والديكور، ولا تحتاج إلاّ إلى تحوير بسيط لتحويلها إلى عمل درامي متكامل ليلائم روح العصر، مثل : كتاب التيجان في ملوك حمير عن وهب بن منبه، روضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن قيم الجوزية، طوق الحمامة في الألفة والآلاف لابن حزم الأندلسي، وتزييف الأسواق بتفصيل أشواق العشاق لمحمد داود الأنطاكي، وذم الهوى لابن الجوزي، ومصارع العشاق لابن الحسين السراج، والموشى أو الظرف والظرفاء للوشّاء، والبخلاء للجاحظ[2] وسنورد منه مثالا على ذلك : لقد بلغ البخل في رجل غايته وكان إذا صار الدرهم خاطبه قائلا : كم من أرض قد قطعت وكم من كيس قد فارقت لك عندي ألا تعرى ولا تضحي ثم يلقيه في كيسه وهو يقول له :اسكن علىاسم الله في مكان لا تهان ولا تذل ولا تزعج منه.

وفي يوم ألح عليه أهله في شراء شيء بدرهم، فرضي أخيرا وأخذ الدرهم وذهب فرأى أحد الحواة يلف على نفسه أفص لقاء درهم يأخذه.

فقال في نفسه : أتلف شيئا نبذل فيه النفس بأكلة أو شربة، والله ما هذا إلاّ موعظة لي من الله.

ورجع إلى أهله ورد الدرهم إلى كيسه فلما مات هذا الرجل قدم ابنه فاستولى على ماله وداره.

الابن : ما كان أدم أبي ؟.

قالوا : كان يأتدم بجبن عنده.

الابن أرونيها. (فإذا فيها حزّ بالجدول من أثر مسح اللقمة).

---

(1) م. س ، ص 74 ــ 79 .

(2) العرب والمسرح، ص 90 ــ 92 .

الابن : ما هذه الحفرة ؟!.

قالوا : كان لا يقطع الجبن وإنما كان يمسح على ظهره فيحفر كما ترى.

الابن : فبهذا أهلكني، وبهذا أقعدني هذا المقعد لو علمت ما صليت عليه.

قالوا : فأنت كيف تريد أن تصنع ؟.

الابن : أضعها من بعيد وأشير إليها باللقمة[1] .

وفي كتاب نوادر جحا العديد من المشاهد الكوميدية الساخرة والمضحكة، مثل :

كان جحا يوما مارا في السوق فجاءه رجل من خلفه وصفعه صفعة شديدة فالتفت إليه جحا : ما هـذا ؟

الرجل : (معتذرا) عفوا يا سيدي الشيخ ظننتك أحد أصدقائي الذين لا تكليف بيني وبينهم.

فلم يتركه جحا وساقه إلى المحكمة واتفق أن القاضي صديق للرجل، وحكم لجحا أن يصفع الرجل كما صفعه، ولكن جحا لم يرض بذلك.

القاضي : ما دمت غير راض عن هذا الحكم فإنني أحكم بأن يدفع لك عشر دنانير جزاءا نقديا. (للرجل) : اذهب واحضر الدراهم ليأخذها الشيخ.

جحا ينتظر طويلا، واتضح أخيرا أن القاضي أفسح للرجل وقتا حتى يهرب، وحينئذ تقدم جحا من القاضي وصفعه صفعة قوية.

جحا : يا مولاي القاضي، أنا مشغول جدا، أرجو أن تأخذ الدراهم متى جاء بها الرجل وخرج[2] .

* * * * *

وتصلح حكايات كليلة ودمنة التي جمعها ابن المقفع لمسرح العرائس لما فيها من العظة والسخرية والحوار المتنامي الطريف، كما أن معظم شخصياتها من الحيوان[3] . ونجد في ديوان أبي شادوف نصوصا يمكن تحويلها إلى مشاهد مسرحية كوميدية جميلة

---

(1) البخـلاء، ص 51 ــ 58 .

(2) نوادر جحا الكبرى.

(3) العرب والمسرح، ص 94 .

بعد إجراء قليل من التعديل عليها مثل النص الأول من صفحة 1 ــ 22 ، واللهيبي والمعيدي من صفحة 73 ــ 75، وقد جاء فيها :

ــ أهلا وسهلا بحسن شلون أحوالك اشلون كيفك، حسن بويه.

ــ أنا مانش حسن بويه.

ــ انته حسن.

ــ أقلك متوهم مانش حسن.

ــ انسيت يوم العزمتني عله غده وعشه وذبحتلي دجاجة، امشي وياي أرد أغديك.

ــ توني عرفتك شلون أحوالك.

ــ هله ومرحبه بحسن اشعندك جاي ؟.

ــ جبتلي طلي وبعته ابربيه.

ــ أمشي وياي اتغده خبز وكباب.

ــ هسه عرفتك أتاري ما تنساش الفضل.

ــ استه.

ــ نعم.

ــ حطلنه قرانين كباب وقران خبز ونصف قران تمر ونصف قران لبن.

ــ ممنون أغاتي، اتفضلوا.

ــ بعد اشلون أحوالك حسن، أكل زين من كل خاطرك، انه اشبعت رايح اتناك عند القهوجي من تخلص تجي تشرب جاي، لتقوم.

ــ إله اسنايو بكيراز.

ــ اين معيدي.

ــ أخذ من المعيدي ربيه.

ــ أي لتصيح احجي بهداي وإذا طلع قله خل يجي يشرب جاي.

ــ يابه جيب ربيه مال غداكم.

ــ بويه أنا معزوم عد هذا الزلمة الجابني.

ــ جيب ربيه كوّاد.

ـــ بويه انه معزوم وشلون انطيك ربيه..
ـــ تجيب ربيه يو أضربك جم راجدي.
ـــ أطيك لا تضرب، لاجن احكك وحك مذهبك ودينك بلاني عله عمري اقله مانش حسن يقلي لاله انته حسن.
ـــ يا الله فلوسك.
ـــ اطه مهله أرد أفك الصرة، وخذها نعلت أمه وأبوه هالنكتة بعت الطلي ابربيه ردن اشتري حدريه وكرمكات وجفيه وفلفلات ومخدة وتتنات وطحينة وجبات وثياب للبنات أجاني ابن البابوج كوه يقلي انته حسن، أقله مانش حسن، أعرفه يعرفني شايف وجهه قبل الساعة.
ـــ يابه إيكول ارفيجك خل يجي يشرب جاي.
ـــ خل يولي نعلت أمه وأبوه يابو الي حوله بعد هالتوب أبيع عبايتي انطي الجايجي بعد عندي يول باره بيزة بوه اجمع خل بردون وياي.

المجموعـة :

راحت الربيـــه بـــرده	غيره مـا عنـدي خـرده
اجـــاني مجرود انعالــــه	والفكـــر بـــدل أحوالـــه
حسن قلي فتلـــه لالــــه	قلي امشينـــه انتغــده
قلي عنـدك جـنت ضايــف	وارد اضيفك ليش خايــف
كثــــر عليّــــه السوالـــف	وانه ما أدري شعنـده.. اخ

ومثلها (راح التلميذ للمله) ص 84 ـــ 86 وعركة المرأة وزوجها ص 86 ـــ 87 . والكتاب مليء بالمشاهد المسرحية الساخرة التي تعتمد على الفكاهة والمفارقة وقد كتبت بحوار عامي وذيل بعضها بقصائد عامية تحكي الحدث يمكن أن ترددها الجوقة. وقد زخرت كتب الأدب والقصص الشعبي بقصص تمتلك خطا دراميا متصاعدا وشخصيات درامية وحوارا مسرحيا جيدا وصراعا محتدما وحركة منفعلة دائبة.

* * * * *

تاسعا ـــ خيال الظـل :

أساس اللفظة كما قال البحاثة (منزل) في دائرة المعارف الاسلامية (ظل الخيال لأن المقصود من المخايلة، الصورة الظلية التي يعكسها الخيال المادي أمام الضوء الخلفي، وقياسا على هذا سمي شمس الدين بن دانيال مصنفه الذي ضمنه تمثيلياته الظلية الثلاث، إسم تمثيليته الأولى (طيف الخيال) وبهذا نسب الظاهر إلى الباطن وجعل الأهمية للبقعة المنعكسة على الشاشة، ولا يمنع ذلك إذا ما أسميناه (خيال الظل) كما هو شائع بين الناس وكما انصهر في ضمير الشعب. لأننا إذا نظرنا إلى الظل باعتباره النتيجة المرغوبة في العملية ونسبنا إليه الخيال، قد يكون هنا تأكيدا لأهمية الظل وأنه الهدف الأساس في العملية كما لو كنا ننسب مجهولا إلى معلوم[1] .

وتضم خيالات الظل ظواهر درامية يتمثل في الحدث المشخص عن طريق الحوار والحركة والمكون من الزجل والشعر والسجع، وقد آثر ابن دانيال الموصلي الشعر والسجع وآثر الشيخ مسعود وعلي النحلة وداود العطار الزجل.

وكانوا يطلقون اسم (الشخوص) على الرسوم التي تمثل الشخصيات أو الأبطال، واسم (البابة) على كل فصل من فصول الروايات التي يمثلها خيال الظل. وأطلقوا كلمة (المخايل) أو (الخيالي) على من يدير شؤون هذه اللعبة التمثيلية. وعرف خيال الظل في العراق قبل مصر، فقد ورد عن مظفر الدين صاحب أربل بالعراق المتوفى عام 630 هـ « أنه كان يستعد كل عام للاحتفال بذكرى المولد، فإذا كان أول صفر زينوا تلك القباب بأنواع الزينة الفاخرة المتجملة وتعد في كل جوق من الأغاني وجوق من أرباب الخيال وأصحاب الملاهي، فكان مظفر الدين ينزل كل يوم بعد صلاة العصر ويقف على قبة ويسمع غناءهم ويتفرج على خيالاتهم وما يفعلون في القباب »[2]. ويذكر أن صلاح الدين الأيوبي حضر عرضا لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل عام 567 هـ وهي « أن السلطان صلاح الدين أخرج من قصور الفاطميين من يعاني خيال الظل ليريه للقاضي الفاضل فقام عند الشروع فيه فقال له الملك : إن كان حراما فما نحضره. وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يلي السلطنة، فما أراد أن يكدر عليه فقعد إلى آخره فلما انقضى قال له الملك : كيف رأيت ذلك. فقال : رأيت موعظة عظيمة، رأيت دولا

(1) خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص 8 ـــ 9 .
(2) عن ابن خلكان في ترجمته لمظفر الدين صاحب أربل.

تمضي ودولا تأتي ولما طوت الازار — في السجل للكتب — إذا المحرك واحد »[1].

وقد شاع خيال الظل في عهد الدولة الفاطمية كمظهر من مظاهر الترف والابهة : « إن خيال الظل ربما وفد على مصر مع الوفود العديدة التي جاءت مصر لزيارة الامام الفاطمي أو مع التجار الذين كانوا يفضلون بيع بضائعهم للفاطميين بسبب ثرائهم الفاحش وولعهم باقتناء كل غريب طريف وكل نفيس فريد، وكان الفاطميون مولعين بالفنون على اختلاف ألوانها يكرمون أرباب الفنون إكراما لم نسمع بمثله في أية دولة من الدول، فلا غرو أن يحظى فن خيال الظل في عصر الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المساخر أنهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى في المستشفيات ولاضحاك الجنود في ثكناتهم »[2] .

وقد عبر خيال الظل ليستقر في الوطن العربي من الهند إلى الصين حيث تسلمته القبائل التركية الشرقية التي سربته إلى فارس ثم إلى الشرق الأوسط وتلقفته مصر لتنشره في شمال افريقيا. يقول منزل : « ومن الصين والهند اتخذ خيال الظل طريقه إلى الأراضي الاسلامية غير فارس، وبين الشعر الفارسي نجد مقطوعات شعرية عديدة تشير إلى خيال الظل ولكنها تعطينا معلومات قليلة جدا ومحدودة عن الرواية الظلية[3]. و لم تمثل البابات في دور ثابتة معدة لذلك بل في خيام متنقلة من الخيش أو أحواش تسوربالخشب. وكان التمثيل يجري على ستار من القماش الأبيض الخفيف الذي تنعكس عليه من الخلف ظلال العرائس وقد وضع خلفها مصباح يعكس ظلالها على الستار والعرائس مكونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل وقد علقت واتصلت العرائس بخيوط تتجمع في يد صاحبه الخيال حيث يحرك العرائس بما يناسب مقتضيات الحوار الذي يلقيه وهو قابع خلف الستار فيسمعه المشاهدون ويرون الخيالات المتحركة التي تصاحبه، وقد يلقي صاحب الخيال الحوار وحده مستعينا بتلوين صوته وتغييره تبعا لتغيير الشخصيات أو يستعين بمساعدين يساعدونه في إلقاء الحوار[4] .

وإذا كان خيال الظل يهدف إلى الاضحاك والترفيه فإنه يتعرض للحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ومشاكل الحياة اليومية أيضا. وقد لعب خيال الظل دورا سياسيا

(1) خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص 40 عن ابن حجة في كتابه ثمرات الأوراق والغزولي في كتابه مطالع البدور.
(2) مجلة الاذاعة، عدد 1043، 1955 .
(3) خيال الظل، م . س ، ص 43 .
(4) المسرح، ص 30 .

ودينيا أيام حكم الفاطميين، وشجع الحكام هذا الفن كوسيلة من وسائل الهاء الشعب عن قضاياه الحقيقية سياسية كانت أم غير سياسية. وكثر ذكره في العصر الأيوبي حتى أن (طومان باي) آخر سلاطين المماليك طلب إلى صاحب خيال الظل أن يمضي معه إلى استنبول. وذكر المؤرخ بن أياس أن السلطان (جقمق) أصدر أمره بحرق الظل عام 1451 م[1]

ويعد ابن دانيال الموصلي أفضل من كتب بابات خيال الظل، وهو الشيخ شمس الدين أبو عبد الله محمد بن يوسف الحراني الموصلي، الحكيم الكحال، ولد في الموصل عام 1249 وتوفي في مصر عام 1360 هـ، وكان كثير النوادر والرواية[2]. وآثر في باباته الشعر والسجع ودارت موضوعاته حول أحداث واقعية وصورت شخصيات معاصرة، فقد صورت بابات (غريب وعجيب) ثلاثين شخصية لأصحاب الحرف الذين زخرت بهم أسواق القاهرة ووصفت لكل امريء مهنته وصفا فكاهيا، ولابن دانيال بابات مشهورة تدعى (طيف الخيال) وبطلها الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحدب القصير القامة، ويحلل الكاتب هاتين الشخصيتين تحيللا طريفا ولا سيما ما في الشخصية الأولى من مواطن الضعف وما في الشخصية الثانية من شذوذ. مصورا ذلك في إطار اجتماعي، وتتلخص القصة في خاطبة تخدع الأمير وتحدثه عن عروس ذات جمال ومال وبعد أن يتزوجها الأمير يجدها شوهاء قبيحة. وبابات (المتيم) وهي تتعلق بعشق المتيم، وقد اشتملت على أشياء ممتعة منها تحريش الديوك على القتال ونطاح الكباش والثيران بقصد الفرجة والتسلية.

وكانت هذه البابات ذخيرة شعبية بسيطة في موضوعها، بسيطة في تشخيصها طريفة في حوارها لتلائم الذوق الشعبي المعاصر، تناولت المشاكل والعيوب الاجتماعية تناولا كاريكاتيريا حينا وناقدا أحيانا، وبطريقة ولغة ارتفعتا عن البذاءة مرة وانخفضتا إليها مرات، وإذا كانت السياسة والنقد الاجتماعي هدفين من أهداف خيال الظل فإنهما لم يكونا هدفين مجردين وضعا في قالب من النصح والوعظ الممجوجين بل أنهما وضعا في قالب من الضحك والنكتة والهزل والموسيقى والأغاني. ويشكلان أحيانا تطورا ونماءا في الحدث المروي.

---

(1) مسرح عربي قديم، ص 37 ــ 38 .

(2) تاريخ الأدب العربي في العراق، ص 263 ــ 264 .

وتشكل حوادث خيال الظل تتابعا منطقيا على الرغم من عدم منطقية الانتقال من حادث إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى، وغالبا ما تشكل الأحداث بتتابعها ارتباطا عضويا. وكان يرافق عرض خيال الظل اثنان على الايقاع وواحد على المزمار وآخر على الطبل[1].

ويعد التصوير ركنا أساسيا في خيال الظل، حيث لم تكن الصور التي تنعكس على الشاشة شبيهة بمحاكاة الأشخاص والمناظر بواسطة الخطوط والظلال والألوان، ولكنها كانت تفيد من البصريات والمهم هو أن تنعكس على الشاشة أمام النظارة بتفاصيلها وألوانها وقدرتها في بعض الأحيان على أن تحرك بعض أجزائها، إنها ليست لوحات يمكن أن يراها الانسان كما يرى غيرها من صور الحيوان والمناظر. ويقوم المكان في تهيئتها على معرفة كاملة بطبيعة المادة المشكلة وهي الجلد. وعلى تقطيعها وجعل بعضها كثيفا والآخر شفافا، وعلى الاستعانة بالألوان في إبراز التفاصيل. وإذا كان خيال الظل يستوعب الأدب والموسيقى فإنه يقوم بالدرجة الأولى على الحذق في التصوير. وقد ارتبط التصوير الخاص بخيال الظل بفنين اسلاميين هما : العمارة والزخرفة. وقد كان من تقليد المخايلين استهلال مناظرهم بما يشبه قطاعا من العمارة الاسلامية، وكانوا يعرضون عقدا زخرفيا دقيق الصناعة علقت به الثريات والقناديل واصطلحوا على تسميته ـــ القوصرة ـــ وهي تشبه في بعض الوجوه العقود المشهورة في العمارة الاسلامية[2]. واهتموا كذلك بالزخرفة وما هذه الصور التي تصاحب خيال الظل إلاّ بمثابة الديكور بالنسبة للمسرح الحديث.

واصطنع كتاب خيال الظل ولا سيما ابن دانيال لغة بين الفصيح والعامي واستغل التورية والجناس والمقابلة وسائر أنواع الزخارف اللفظية والمعنوية، فحقق بذلك شاعريته وساير في الوقت ذاته أمزجة الأوساط والعوام جميعا. وكان يترخص في قوانين الاشتقاق والتصريف ويتحرر إلى حد ما من قواعد النحو وأصول النظم. ولعله جرب المزاوجة بين الأطر التقليدية الفصيحة وبين الأشكال العامية الغالبة في عصره.

وتشبه بابات ابن دانيال إلى حد ما المقامة في طورها الأخير، والباعث على هذا التشابه هو أن التمثيل تقوم به شخصيات مصورة أو مشكلة إلى جانب الحديث البشري،

---

(1) ينظر / نشأة المسرحية العربية، مجلة آداب الرافدين، العدد 2 ، 1971 .

(2) خيال الظل، ص 38 ـــ 39 .

كما أننا نجد في المقامات التي وضعها ابن دانيال لتمثيلياته ما ينبىء ولو بطريق غير مباشر بأن هذا المؤلف التمثيلي لم يغفل عن التدوين، أي أن باباته يمكن أن تقرأ ويمكن أن تمثل، وأصبحت تمثيلياته المدونة أدنى إلى المسرحيات المكتوبة[1] .

وتضم بابة طيف الخيال اثنتي عشرة شخصية بشرية وفرسا وأدوات حفل الزفاف، ويتنامى الحوار وتشتد الحركة ويقوى الصراع بين هذه الشخصيات كما هو الحال في المسرحيات الكوميدية الناجحة :

(طيف الخيال : ينادي، فيخرج على هذا المثال ويقبل يد الأمير وصال).

الأمير وصال : ايش حالك يا شيخ بابوج.

بابوج : كيف حال... فقد أضرتني البطالة، وأنا لذلك في أسوأ حالة، ولولا جاريتك العروسة والراهبات في اللبيسة، وحياي من السيد اليسوع، أسلمت وكنت قريب الرجوع ولا أموت بالجوع.

الأمير وصال : إني سلمت ألبستك خلعة سنية واستخدمتك عاملا بالوسية، هات قلي ما فعل التقليد، والشبكة والتقليد، فالجماعة متطلعون إلى ما فيها، وسماع شعرها وقوافيها.

بابوج : (الكاتب ينادي) يا سركيس، هات الجرمدان والكيس. (فيخرج الغلام ويضعها بين يديه بعد السلام عليه) فيقول :

طيف الخيال : بحياة الأمير وصال اقرأ من التقليد ولو خمسة أوصال.

الأمير وصال : (فيقف بالمنثور ويبدأ بقراءته وهو منشور ويقول) : « الحمد لله الواحد القهار العزيز الغفار الذي يجزي بالاحسان احسانا وبالسيئات عفوا وغفرانا أحمده حمد من ارتفع فاتضع وأشكره شكر من رزق كيسا فانطبع... الخ »[2] .

وتضم بابة عجيب وغريب ستا وعشرين شخصية بشرية، وتسع عشرة شخصية حيوانية وجمادية. وتضم بابة المتيم والضائع اليتيم خمس شخصيات إلى جانب شخصيات أخرى مساعدة وتضم ديكين وكبشين وثورين أيضا بالاضافة إلى أدوات المائدة.

---

(1) م . س ، ص 61 — 62 .

(2) خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص 157 — 158 .

والشخصيات في هذه المسرحيات حية، مليئة بالحرارة لدرجة أننا نشعر أنه في مقدورنا أن نلتقي في أيامنا هذه بالكثير منها. وقد تفوق ابن دانيال في وصف وتصوير جميع صناع الحرف المهرة الذين قدمهم سواء في ذلك، الطيبون منهم أم غير الطيبين، وقد كان ذكيا في اختيار الأسماء للشخصيات إذ أن معظم هذه الأسماء ذات مغزى آخر وأنها مناسبة لمقامها فعلا لاظهار السخرية في عدم تناسيها، فإسم طيف الخيال يوصي بالكمال والتناسق، بينما نرى صاحبه أحدب، وهناك تناقض آخر غير متوقع يسببه ظهور عروس الأمير وصال بشكل مناف لوصف الخاطبة السابق لها، وهكذا[1] .

وقد كتبت مسرحيات ابن دانيال بهدف عرضها الحي والفوري على خشبة المسرح في أمسيات متتابعة. وكانت أصولها تستخدم كدليل يحتذي به الكتاب والمخرجون وأصحاب مسرح خيال الظل، وكان الحوار يتضمن نصائح عن أساليب الاخراج والعرض كما يحوي بعض الأغنيات العاطفية المناسبة، ويتميز النص المسرحي لخيال الظل بالسمات التالية :

أولا ــ يوزع الحوار بين الشخصيات توزيعا جيدا. وتعبر الشخصيات عن أفكارها ومشاعرها بطريقة سليمة ومنسجمة مع تطور النص نحو الغاية المنشودة. ويلاحظ أن جمل الحوار قصير وبعيدة عن المونولوج الطويل. وقد أخذت اللغة من منابعها وأصولها، وهي قريبة من لغة الاستعمال المسرحي لكثرة الصرخات والتأفف والتعجب فيها.

ثانيا ــ يستهين النص بالزمان والمكان استهانة كبيرة، وهي جرأة من المؤلف وإيمان غير محدود بالمتفرج الذي يعرف أن ما يجري ما هو إلا تمثيل، وهو لون من ألوان التركيز على أهداف المسرحية الهامة.

ثالثا ــ في النص طواعية لحشوه بأحداث وشخصيات جانبية كثيرة. وبسبب التركيب غير المعقول للأحداث يمكن استيعاب النص لشخصيات عديدة إضافية بقدر ما تسمح مخيلة المؤلف. وبقدر ما تسمح الشخوص المصنوعة من الجلد، وكثيرا ما تفاجئنا شخصيات غير ممهد لها إطلاقا بالظهور على المسرح[2] .

رابعا ــ تقوم عوامل التأثير في النص على الأحداث وحركاتها المتلاحقة من جهة وعلى تباين الشخصيات ومواقفها من الأحداث من جهة أخرى. وعلى شحن الجمل

---

(1) لنداو، 66 ــ 67 .
(2) م . س ، ص 61 .

والكلمات بمترادفات لفظية أو باستعمالات رائجة. كما أن توزيع الأدوار على شخصيات المسرحية لم يكن اعتباطيا وإنما جاء نتيجة لدراسة نفسية لطبيعة كل شخصية ومن يشابهها في الحياة العامة[1] .

وقد أكد بعض الباحثين على أن خيال الظل مسرح متكامل، شخوصه بشر تمثل صوتا، ودمى تظهر صورة، وفيه مكان هو المسرح، وفيه قصة لها بداية ونهاية، وفيه إضاءة مسرحية تراعي حركة الأشخاص والأشياء وأجواء الليل والنهار. وفيه إخراج وإرشادات مسرحية يلقيها المخايل أثناء التمهيد وفي سياق الحوار وفيه جو المسرح حيث أن العرض يتم مساء فتطفأ الصالة وتضاء أنوار المسرح، وفيه جمهور يشاهد لقاء أجر معلوم. وهذه بعينها عناصر أي مسرح نشأ في الغرب أو الشرق على السواء، وعرفه العرب منذ القرن الرابع الهجري أو العاشر الميلادي، فكان من أشهر نماذج المسرح العربي القديم[2] .

* * * * *

وقد أورد فؤاد حسنين علي واعتمد عليه عبد الحميد يونس، تمثيليتين تصور إحداهما حالة الفلاح في مصر في أواخر القرن السابع عشر، وتصور الثانية مشهدا من مشاهد الجهاد ضد الحروب الصليبية. وقد عثر عليهما المستشرق (بول كاله) فيما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة عام 1909، وهما تنسبان إلى مشاهير المخايلين في مصر : الشيخ سعود والشيخ علي النحلة وداود المنادي أو العطار، وهو الذي أسندت أليه فرقة خيال الظل المصرية التي سافرت إلى اسطنبول عام 1612 م[3] .

وقد ذكر عبد الحميد يونس تمثيليات كانت تقدم في خيال الظل في مصر :(لعبة التمساح، حسن ظني، حرب العجم، علم وتعادير ولعبة التياترو)[4] .

وهذه المسرحيات الظلية مقسمة إلى عدة مناظر، لا تربطها علاقة متبادلة ويقدم بعضها في بعض الأحيان بمعزل عن الآخر، والنص إما أن يغنى أو يلقى بصوت عال،

---

(1) مسرح عربي قديم، 179 — 183 .
(2) محمد كمال الدين، العرب والمسرح، 167 — 168، وينظر / محمد عزيزة، م . س .
(3) قصصنا الشعبي، ص 104 — 108 ، وخيال الظل، ص 83 .
(4) خيال الظل، ص 83 — 96

وإن المتفرجين يسلكون ويتصرفون وفقا لطبيعة المكان. لذلك فإن (المقدم) يضطر إلى أن يدق بعصاه داعيا إلى السكوت غالبا. ويبدو أن القليل من المسرحيات الظلية عرض في مصر إبان القرن التاسع عشر وأن معظمها ربما اتخذ في ذلك القالب التركي مثلا له، وقد قدم عدد منها باللغة التركية، ومع صحوة الروح القومي في مصر في نهاية القرن التاسع عشر، وبعث اللغة العربية كلغة الأدب المتداولة، أصبحت اللغة العربة هي لغة معظم المسرحيات الظلية. و لم يكن موجودا في مصر في بداية القرن العشرين غير مسرح ظلي واحد أضيف إليه مسرح ثان عام 1903 م. وبعد ذلك بست سنوات ودون أن يعمّر طويلا أصدرت السلطات أمرا بإغلاق مسرح آخر كان قد أنشيء حديثا. وبرغم ذلك حتى ولو لم يوجد مسرح ظلي فإن عروض مسرح خيال الظل لم تنقض، وقد بدا أنها بقيت في ظل نوع من الروابط الحرفية، وآنذاك كان يوجد خمسة من عارضي خيال الظل لكل منهم مساعدوه. ومن بين الخمسة اختص عارض بالطبقة الارستقراطية بينما كان الباقون يعرضون في المقاهي القائمة في ذلك الوقت أو في (جادر السمك) في القاهرة. وكانت العروض الأخيرة أكثر خشونة وأقل صقلا لما فيها من تعليقات بدائية وتلميحات بدائية وداعرة مبعثرة في ثناياها، وقد طبعت مختلف المسرحيات الظلية في نهاية القرن التاسع عشر.

عاشرا : الدمى (قره قوز) :

يختلف الباحثون في أصل كلمة (قره قوز)، منهم من يقول أنها كلمة تركية مؤلفة من لفظتين : قره، ومعناها أسود، وقوز ومعناها عين، فالمعنى الكامل (العين السوداء) وسمي بذلك لأن الغجر السود العيون هم الذين يؤدونه، أو لأنه ينظر إلى الحياة بعين سوداء أو من خلال منظار أسود، لأن القره قوز يقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ومفاجآتها وتقلب أحوالها ونقدها. وزعم المستشرق (ليتمان) أن لفظة قره قوز تحريف لاسم (قرقوش) الذي كان وزيرا في عصر الأيوبيين وقد اشتهر بالظلم إن حقا وإن باطلا[1] .

وقد وجد فن الدمى إلى جانب خيال الظل في العراق. والتمثيل بالدمى نوعان : نوع يحرك أمام الجمهور مباشرة بواسطة خيوط. والآخر يحرك بأيدي اللاعبين أنفسهم[2]، وهو مسرح مكشوف يعرض قصصه في الهواء الطلق وله ستارة تنزل على

---

(1) المسرح، ص 23 ــ 24 ، مسرح عربي قديم، ص 21 ــ 22 .
(2) رشدي صالح، المسرح العربي، ص 29 .

الدمى أو ترتفع عنها. أما الممثلون فشخص واحد أو أكثر وقد يصلون إلى الخمسة، وهم على شكل دمى تتحرك بواسطة أيدي اللاعبين من تحت المنصة بحيث لا يرى الجمهور الآخر حركاتها وأصواتها، أو تحرك بواسطة الخيوط وعندئذ تحتاج إلى مسرح ثابت، أما الشخوص الممثلة فيها فهي : ابن البلد أو الشرطي أو التاجر أو الشيخ، ويظهر كل منهم بزيه المعروف. وتمتاز الأزياء بألوانها الزاهية، أما اللاعب المحرك فيقوم بدور التمثيل الصوتي، وقد ظهر هذا اللون من المسرح في تركيا والعراق في القرن الرابع عشر الميلادي، وليس لهذا المسرح ديكور غير الستارة، أو إنارة تحتية خفيفة وعامة إذا حدث التمثيل ليلا. وتصاحب العرض موسيقى تصويرية وهي في الغالب صوت الطبلة أو المزمار، والموضوعات فيها بسيطة منتزعة من واقع المجتمع وتكون غالبا قصيرة أقرب إلى مسرحيات الفصل الواحد[1] . ومسرح الدمى نوع من التخيلات الفنتازية التي تعتمد على واقعية الحياة وتتصل بها، إلا أننا نجد في لهجات الحديث المختلفة وتقليد الحركات وتعدد ألوانها الزاهية ما يؤهله ليبدو واقعيا.

ويبدو أن مسرح العرائس المعروف حاليا في كثير من دول العالم هو امتداد للقره قوز لوجود تشابه كبير بين عرائسهما، مع الاختلاف الموجود بينهما من حيث التوجيه والاحساس بالشكل الشعبي. ونوع النصوص المستخدمة فيهما[2]. والقره قوز على أنواع : قره قوز يسافر، وقره قوز اللصوص، وقره قوز القاضي، وقره قوز التاجر، وقره قوز المريض، وقره قوز الضارب لزوجته. ومن خلال كل قصة تظهر أحداث مضحكة وتقليدية مثيرة للضحك، ولم تحتو مشاهده القصيرة على أي وعظ أخلاقي. فالشخصية الرئيسية لا تكف عن الكذب والسرقة والاحتيال وتنجو مع ذلك من كل عقاب. فالقره قوز لا يمكن أن يمثل في نظر الناس الضعيف الذي يلعب على الأكثر قوة أو على الأذكى، وإنما المحتال الذي يستطيع بمهارته الزائدة أن ينجو من العقاب. فالقره قوز مسرحية من نوع (الفارس) ثقيلة وممتدة تتوالى فيها الصفات والشتائم والمواقف المربكة[3]. وقد يرتفع القره قوز عن مستوى الاضحاك الفج وتصوير بعض ما يجري في الحياة اليومية من علاقات بين الناس تصويرا يرتفع أحيانا إلى مستوى النقد كالعلاقة بين الزوج والزوجة، أو ينقد الصفيق الذي يستغل كرم المحسن إليه بثقل

(1) المسرح عند العرب، ص 158 ـ 159 ، وينظر الاسلام والمسرح.
(2) مسرح عربي قديم، ص 22.
(3) م س ، ص 159 ـ 160 .

الطلبات عليه حتى يضيق الصدر وترتفع اليد بالعصا أو المدّلس الذي يظن أن بوسعه أن يخدع القره قوز ويسلبه بعضا من ماله، أو الغبي الذي يحاول القره قوز أن يلقنه شيئا المرة بعد الأخرى ولكن ذكاءه المحدود يعجزه عن الفهم فيكون الضرب جزاءا وفاقا له. كما قدم القره قوز بعضا من القصص الشعبي إلى جوار إشارات إلى بطولات شعبية يطبعها بطابع الفكاهة والمرح[1] .

إن مسرح الدمى يرتبط بالحدث، فلا وجود للشخصيات خارج صالة المسرح ومنفصلة عن الحدث، لذا فهي جامدة، وبداياتها ساذجة، لذا فهي لا تستطيع التعبير عن الأفكار المعنوية والروحية بل تناسب الأفكار العامة والسطحية فقط. فهي أقرب إلى الاستكشاف ولكن التزامها بالشخصيات المستعارة هيأها على الجر والانتقاد ضد الأغنياء والأقوياء. إن مسرح الدمى مسرح كوميدي بسبب هذا التناقض الأخاذ بين ما تثيره من حيوية خيالية من ناحية ومن جمود مميت لطبيعة الدمى من ناحية أخرى. وفي هذا نوع من الهزل يعتمد في تركيبه أساسا على الفظاظة والبساطة المباشرة. وتستخدم السخرية البسيطة من خلال الموقف الكوميدي أو الجناس أو (القافية) التي تعتمد على الكلمات الغامضة ويتصاعد الأثر الكوميدي مع إظهار عدم التناسب في هذا التناقض بين عرائس تفتقد إلى الحياة وبين تلك الحياة الدافقة في حركتها، ويتصاعد أيضا بواسطة طبيعة وجهها المزدوج المعنى وشكل المادة التي تترجم كل ذلك. وبواسطة اعتمادها على الخيوط وهي تتحرك بوضوح وحرية كيفما تريد، هذا بالاضافة إلى غرابة أشكال الدمى، وما فيها من قبح مضحك[2] . كما أن الصوت المعبر عن الحوار لا يأتي طبيعيا، فهو إما شديد الضخامة أو شديد الليونة مما يثير الضحك والسخرية. وقد يجد الباحث شبها بين فصول خيال الظل والقره قوز من حيث تضارب الشخوص بالعصي واستخدام الفصول المضحكة والقوافي الطريفة، ومن حيث التعليق بصورة هزلية على الأحداث الاجتماعية[3]. ولكن فن القره قوز أقرب إلى التهريج الشعبي من خيال الظل، والظاهر أن تمثيلياته لم تكن مرتجلة أو محفوظة، ولا نظن أنه قد دون منها شيء أو ألفت تمثيليات تكون كل منها وحدة متماسكة على نحو ما هو موجود في بابات خيال الظل. وهو لم يكن يثير الضحك ولا نظن أنه كان يسعى إلى تحريك المشاعر أو التفكير[4]. وترتبط

---

(1) فنون الكوميديا، ص 51 ــ 52 .
(2) لنداو، م . س ؛ ص 48 ــ 49 .
(3) فنون الكوميديا، ص 59 .
(4) المسرح، ص 34.

العرائس بمجريات نوع خاص من الأحداث، فالحدث ومسرح العرائس لا ينفصلان، ومن ثم فإن مجال تكوين الشخصية محدود جدا، فلا يمكن للعرائس أن تعبر عن حدث مركب أو شخوص معقدة، أو أفكار صعبة، حيث أن جمودها الشديد وبداياتها الساذجة يجعلانها لا تناسب سوى الأفكار العامة فقط. وتكون أكثر ملاءمة لترجمة معاني الاسكتشات، بينما نجد أن التزامها منذ البداية بالشخصيات المستعارة يهيئها بوجه خاص إلى الجهر بالانتقاد ضد الأغنياء والأقوياء[1] .

لا نجد شبها بين صندوق الدنيا والمسرح فهو أقرب ما يكون إلى السينما، والراجح أنه ظهر متأخرا كشكل من الأشكال الشعبية. لأنه يعتمد على صورة مطبوعة وملونة، والطباعة الملونة لم تعرف إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وهو يتألف من صندوق كبير ذي فتحات بلورية يطل منها المشاهد على صور تدور على لولب يدوي. ويواكب المعلق ــ وهو يدور اللولب ذاته وصاحب الصندوق دوران الصور ويعلق على كل مشهد من المشاهد التي يضمها الصندوق، بكلام محفوظ فيه السجع وفيه الشعر، وقد يغني أحيانا أثناء التعبير عن بعض المشاهد ويوهم المعلق المشاهد بأن المعركة التي يراها هي معركة القرم التي قامت بين الروس والأتراك، وأن الوجه الجميل الذي يراه هو وجه عبلة، وأن الفارس الذي هو عنترة، وغير ذلك من تعليقات وقتية غير مكتوبة[2] وقد اندثر صندوق الدنيا في المدن منذ بداية الخمسينات من هذا القرن كما انقرض في القرى عند انتشار التلفزيون العربي.

الحادي عشر : المسرح الشعبي :

إن ما يؤكد الأفعال المسرحية العربية ما اكتشفه الباحثون من نصوص شعبية وغنائية أثناء عمليات التنقيب الآثارية، فقد روى أحد الآثاريين المنقبين في تونا الجبل بمصر أنه شاهد فرقة مسرحية ريفية جوالة هي عبارة عن أحياء لطقوس دينية فرعونية، وأن الرقص الذي كان يتخلل المسرحية ما هو إلا إعادة (لرقصة بعث أوزيريس). وقد كان ذلك في منتصف الخمسينات من هذا القرن، أي أن الرقصة احتفظت بكل مقوماتها بدقة عجيبة منذ الآف السنين.

وقد عثر شوقي عبد الحكيم على نصوص شعبية مسرحية تقدم في الأرياف تصل

(1) دراسات في المسرح والسينما عند العرب

(2) مسرح عربي قديم ص 32 ــ 33

في جذورها إلى أعماق التاريخ القديم مثل مسرحيتي (ساره وهاجر)[1] و(سعد اليتيم)[2] ولا يعرف لهما مؤلف معين. وقد عثر عليهما شوقي عبد الحكيم أثناء رحلة استكشافية لاحدى مراكز الفنون الشعبية في الفيوم عام 1956.

ويعتمد نص (سعد اليتيم) على أسطورة ايزيس واوزوريس الفرعونية في إطارها العام بعد أن حذف منها الأقباط والمسلمون ما يتنافى وعقيدتهم ولكنها خرجت من مسار الأسطورة الفرعونية واعتمد الموقف الأساس فيها على نمط العلاقات الاجتماعية : أخ طيب وآخر شرير، الشرير يقتل الطيب، وينتقم له ابنه، ونجد في تضاعيف المسرحية شذرات أسطورية قديمة مثل العجوز التي نسيها المحتفلون فأفسدت بينهم وجلبت الدمار لهم. ويشبه الصندوق الذي حمل سعد في الماء صندوق سيدنا موسى، ويشبه موقف عمى الأم لفراق ابنها ثم عودة البصر إليها عندما عاد إليها ولدها بموقف يعقوب من ولده يوسف. ويستغرق عرض النص قرابة الساعتين أو أكثر ويضم مشاهد متعددة وشخصيات متباينة كالأمير فاضل والأمير بدران والعجوز والأميرة فوز والصياد والعبيد وصبيحة والملكة الزوجة والخادم سعيد والقاضي الوهيدي ودمج والكورس وغيرهم، وقد اعتمد في لغة الحوار على اللغة العامية المصرية، وبنيت بناءا مسرحيا متكاملا يعتمد على نمو المشاهد واكتمال الحوار وتفاعله، والنضج الفني، وما زال هذا النص وأمثاله يقدمون للجمهور في قرى الفيوم وغيرها من القرى المصرية[3]. وسأختار مقطعا من مسرحية (سعد اليتيم) بينما سأقدم النص الكامل لمسرحية (ساره وهاجر) نظرا لأهميتها في التدليل على وجود مسرح عربي قديم، ضاعت نصوصه مع توالي المحن والأحداث، وبقي في ضمير الشعب العربي. ولم يدون وقد ضاع أكثره وبقي منه أمثال هذين النصين اللذين يقدمان لجمهور المتفرجين، وأنها لدعوة إلى الباحثين والمهتمين بالمسرح أن ينقبوا عن أمثال هذه النصوص المفقودة في القرى والأرياف حيث احتفظ بها الشعب ليقدمهما في أعيادهم ومواسمهم واحتفالاتهم.

الجوقة : (تمهد للأحداث) كان الأمير فاضل كبير العرب سلطان لا يعلى في الكلام عليه، يحكم بخوف الله ولو عزم طال ويوم الحرب كان صاحب قتال، لما يسير

(1 — 2) مجلة المسرح، العددان: 40، 41 عام 1967 .

(3) العرب والمسرح ص 148 — 150

تركب وراءه عزتو، كان الأمير فاضل وبدران أخوه، يحكوا بكلام كل العرب يسمعوه.... الخ.

الأمير فاضل : كريم يا حنين يا رب الكعبة يا أبونا الخليل ببير زمزم بمصلة سماعين فاضل أتاك استجب دعوته.

وتحكي الجوقة كيف سافر الأمير فاضل وأخوه بدران إلى الحج، وكيف حملت زوجتاهما فأنجب الأول ولدا وأنجب أخوه بنتا. وأولما فرحة بذلك الولائم التي حضرها الجميع إلاّ امرأة عجوزا نسيها الجميع، وتعلق الجوقة على ذلك :

الجوقة : فرح الأمير فاضل في ديك النهار عمل الوليمة للكبار والصغار بس العجوزة اللي تنست في الديار قامت على البيت العمار هدتو، بقت تهد البيت وهي في غضب.

العجوز : سألتك يا مفك الكرب ترمي مصيبة بين كبار العرب تكون عجوز الشوم سبب فتنته... الخ.

الجوقة : طالعه العجوزة بدري طلوع النهار ماشية لكن عينها تطق شرار.

العجوز : يا بدران دا حكمك عوار ولا داجل إلاّ اللي تبان ذكرته ما راجل الاّ اللي يكون باعه طويل ولا يقولم عليه الرجال عويل، إذا كان مرامك عند خوك عيش ذليل أفاك واحتمل سكتو.

وتمضي المشاهد والأحداث فيقتل بدران أخاه فاضلا. ويقوم سعد ابن فاضل بإعدام عمه بدران الملك :

سعد : تعالى يا عمي بقولك هنا موت ابويا وشمت فينا العدا، وحياة نبينا الزين أتى بالهدى ونشاهد قبل الموت ما تنظروا.

الملك بدران : تعال يا سعد نقولك كلام حاتموتني ليه يا ابن الكرام، حياة نبينا الزين عليه السلام يحرم علي النجع ما عدت أدخلو.

تعالى يا عمي نقولك كلام دا أخد التار حلال ما هوش حرام.

الجوقة : (في تعليق الختام) ضربو بحد السيف رمى جبهتو، ضرب بحد السيف يا سامعين، جر صبيحة م الخطر ومروحين كتب عليها بقت على ذمتو.

وقد سجلت نص مسرحية (ساره وهاجر) كاملا كما أخذه شوقي عبد الحكيم عن أفواه المداحين في الأسواق لأهميته الكبيرة، ولأنه يمثل نصا مسرحيا مكتملا كما

لاحظنا في مسرحية (سعد اليتيم). وتجري هذه المسرحيات وغيرها مثل (قصة أيوب لما ابتلى) ومسرحية (الجمل والغزالة) ومسرحية (الأميرة خضرة الشريفة) و (السيد البدوي) و (ابراهيم الدسوقي) وغيرها على ألسنة فرق المداح الذين يقومون بالتمثيل ويجوبون القرى والأرياف والأحياء الفقيرة طلبا للرزق لا للاحسان[1].

وإذا حصرنا العقل التمثيلي الاسلامي في إحدى عشرة حالة، فإننا سنجد العديد من النصوص الدرامية إذا بحثنا في الكتب المقدسة والكتب التراثية العربية، وهذا ما سنتناوله في الفصل التالي.

---

(1) العرب والمسرح، ص 154 .

الفصـل الخامس

ملامـح نصيـة مسرحيـة

في العصور الاسلامية

إذا كنا قد أوردنا في الظواهر التمثيلية السابقة فعلا تمثيليا بعد ظهور الاسلام فإننا سنورد في هذا الفصل ظواهر نصية يمكن أن تحول ببساطة إلى فعل درامي مسرحي بعد تغيير بسيط وهي بالتالي يمكن أن تستغل كنصوص مسرحية يصبح في الامكان عرضها على المسرح كما حدث في أوربا.

أولا : القرآن الكريم :

اعتمد المسرح الأوربي في القرون الوسطى المسرحيات المستمدة من الكتاب المقدس، لأن الكنيسة كانت تشجع على الايمان وبأن هذه الحياة ليست إلا مجرد ممر قصير وسط واد من الدموع، يجب على الانسان خلاله أن يستعد لما هو بالمكان الأعظم من الأهمية ألا وهو الحياة بعد الموت. أضف إلى ذلك ما كان يلقيه رجال الدين من أن رسل الشيطان وعيونه في الجحيم، ورسل الله وعيونه في الجنة كانت دائما أقرب إلى الانسان من حبل الوريد تحاول الشياطين دائما دفعه إلى تلك الطريق التي تؤدي به إلى الهلاك، بينما تحاول ملائكة الرحمن في شيء من الونى والضعف، أن تمسكه فلا يحيد عن طريق الحق والصدق.

ومن هذه الأفكار، ومن قصص الكتاب المقدس استخلص الآباء المسيحيون موضوعات مسرحياتهم التي دارت حول الخير والشر وامتلأ حوارها بالخطب والتعاليم المسيحية. وقد بدأ المسرح العراقي الحديث على هذا النمط أيضا على أيدي القسس والمعلمين في الكنائس والمدارس المسيحية في العراق منذ عام 1880 م[1] .

* * * * *

والقرآن الكريم يضم قصصا دراميا يمكن أن يقدم على المسرح كما فعل القسس في تقديم قصص الكتاب المقدس. والفرق بين قصص القرآن الكريم وقصص الكتاب المقدس، أن قصص الكتاب المقدس تسرد بالتفصيل وتبين دور المرأة في حياتهم، والصراع بين قوى الخير والشر حيث تبدأ قصة كل نبي بمولده وتنتهي بوفاته، وتروي ما كان من أحداث من البداية وحتى النهاية. أما القصص في القرآن الكريم فهي بخلاف ذلك. إذ لا نجد فيه قصة نبي كاملة في سورة إلا قصة يوسف، أما قصة ابراهيم مثلا فنجدها في سور الزخرف والانعام وآل عمران والبقرة والتوبة ومريم والأنبياء والصافات. ونجد

---

(1) ينظر كتابنا / المسرحية العربية في العراق، ص 6 — 14 .

قصة موسى في عشرين سورة قصة واحدة وهكذا في باقي قصص الأنبياء. وجميع القصص القرآني يمكن تحويره إلى عمل مسرحي متكامل[1] أو إلى مشاهد مسرحية، كما حدث مع قصص الكتاب المقدس، وقد قامت محاولات جادة لتقديم بعضها تقديما مسرحيا فنيا، فقد حول توفيق الحكيم قصة أهل الكهف الموجودة في القرآن الكريم إلى مسرحية ناجحة تحمل العنوان ذاته عام 1933 وقدمها خضر الطائي في العراق عام 1961 باسم (أصحاب الكهف والرقيم)[2]. وأخذ الشاعر التونسي مسرحيته الشعرية (موسى الكليم) 1973 عن قصة موسى، وقدمت فرقة القرداحي مسرحية (يوسف أو الفرج بعد الضيق) عام 1882 وهي مأخوذة عن قصة يوسف في القرآن الكريم ومسرحية (يوسف النبي رسول العفة والايمان) 1958 لصلاح الدين كديمي، هذا بالاضافة إلى ثلاث‌عشرة مسرحية ألفت عن يوسف وأخباره انتزعت من الكتاب المقدس[3] .

ونجد في القرآن الكريم قصصا دراميا وحوارا وحركة وصراعا لا يحتاج تحويلها إلى عمل مسرحي إلا إلى جهد ضئيل مثل قصص يوسف وابراهيم وموسى ومريم وزكريا وآدم وحواء وأيوب ونوح وغيرهم، هذا بالاضافة إلى المشاهد المسرحية التي يمكن استخلاصها من القرآن الكريم. وقد التفت سيد قطب إلى ذلك بدراية وتمحيص في كتابه (مشاهد القيامة في القرآن) وإذا كان معظمها يشتمل على جوانب القصص الفني فإن فيها ما يمكن تحويله إلى مشهد مسرحي جميل مثل : سورة ق (ص 74 ــ 78) وسورة الأعراف (صفحة 85 ــ 91)، وسورة القصص (صفحة 118 ــ 121)، وسورة غافر (صفحة 139 ــ 141)، وسورة النحل (صفحة 161 ــ 163)، وسورة المؤمنون (صفحة 170 ــ 172) وسورة الملك (صفحة 177 ــ 178)، وسورة النازعات (صفحة 190 ــ 193). وسأختار مشاهد من سورة الأعراف للتدليل على ما ذهبت إليه[4]، يمكننا تقسيمها إلى مشاهد متتابعة يرتبط أولها بآخرها وتكون وحدة عضوية واحدة، ففي المشهد الأول يتم خلق آدم وحواء، ويأتي صوت قوي فيه الأمر والقوة والحنان والحب يطلب فيه إلى الملائكة أن تسجد لآدم، فيسجد جميع الملائكة إلا ابليس يقف بشموخ وكبرياء وإذ يأتيه الصوت غاضبا

(1) ينظر كتابنا / المسرحية العربية في العراق، ص 246 ــ 253 .
(2) معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص 607 ــ 609 .
(3) ينظر كتابنا م . س ، ص 6 ــ 14 .
(4) استعنت بالتفسير بدلا من السورة الكريمة إجلالا وتكريما لقدر القرآن الكريم.

عن السبب في مخالفته لأمر السجود، يجيب ابليس بزهو وتباهي لأنه أفضل منه فهو مخلوق من نار بينما خلق آدم من طين. فيرد عليه الصوت بغضب إن اهبط من الجنة لأنك تكبرت فيها، واخرج مذلولا منها، فيطلب ابليس أن يمهله الله وألا يعاقبه إلى يوم القيامة، فيرد عليه الصوت بأنه ممهل إلى ذلك اليوم، فيجيب إبليس بأنه سيقعد مترصدا على الطريق المستقيم وأنه ليأتينهم من جميع جهاتهم بالتسويل والضلال. بسبب ما أضله الله. ثم يردف مخاطبا الله : ولن تجد أكثرهم مطيعين. فيأمره الصوت بالخروج مذموما مدحورا مطرودا مهددا إياه بأنه سيملأ جهنم منه وممن يتبعه.

ويبدأ المشهد الثاني بالصوت يطلب إلى آدم أن يسكن هو وزوجه الجنة، وأن يستمتعا بكل شيء على ألا يقربا شجرة معينة عندئذ لا يلومان إلا نفسيهما. فيأتيهما ابليس ليبدي لهما ما ستر عنهما من عورتيهما وكانا لا يريانها قائلا لهما: إن الله ما نهاكما عن هذه الشجرة إلا كراهة أن تكونا ملكين أو خشية ألا تموتا أبدا. وأقسم لهما أنه لهما من الناصحين، فأنزلهما للأكل منها بما خدعهما به من القسم. فبدت لهما عوراتهما، فتساقطت أوراق الأشجار فوقهما، ولزق ورق الجنة عليهما فجاءهما الصوت مؤنبا : ألم أنهكما عن تلكما الشجرة وأقل لكما أن الشيطان لكما عدو مبين ؟!. قال آدم وحواء : إننا ظلمنا أنفسنا بانخداعنا لابليس فإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين. فأجابهم الصوت آمرا : انزلوا من الجنة متعادين متشاكسين لكم في الأرض محل استقرار وتمتع إلى أن تنقضي آجالكم. فيها تحيون وفيها تموتون ومنها تبعثون ليوم الحساب. ويمضي الصوت يعلمهما ويدعيهما في مشهد ثالث وهم قد تكاثروا على الأرض : يا بني آدم لقد خلقنا لكم لباسا يواري عوراتكم ولباسا تتجملون به، لكن لباس التقوى أفضل من هذه الألبسة المادية. لعلكم تتعظون فتتورعون عن القبائح. ويمضي الصوت ناصحا : يا بني آدم لا يخدعنكم الشيطان كما خدع أبويكم فأخرجهما من الجنة يخلع عنهما لباسهما الذي سترهما الله به ليريهما عوراتهما. إنه يراكم هو وجنوده من حيث لا ترونه. إنا جعلنا الشياطين متولين أمور الذين لا يؤمنون.

وننتقل إلى المشهد الرابع وهو مشهد الاحتضار ــ وهو مشهد فنتازي ــ جماعة من الذين افتروا على الله الكذب أو كذبوا بآياته وقد حضرتهم رسل ربهم يتوفونهم ويقبضون أرواحهم فيقولون لهم : أين ما كنتم تدعون من دون الله ؟! فيجيبونهم : غابوا عنا ولا نعرف لهم مقرا. وكان في جوابهم إقرار واعتراف بخطأهم وكفرهم.

أما المشهد الأخير، الخامس : فيتكون من ثلاثة أقسام النار والجنة والطريق المؤدي إليهما : يسمع الصوت يقول آمرا : ادخلوا في النار وانضموا إلى زملائكم من الجن والانس أليس ابليس هو الذي أخرج آدم وزوجه من الجنة، وأغوى العصاة من أبنائه، ادخلوا مع جملة أمم دخلت قبلكم، وعندما دخلوا النار مضوا في لعن من سبقهم. والسابقون مضوا في لعن اللاحقين، ويستعر الخصام بينهم، قال أخراهم لأولاهم : ربنا هؤلاء أضلونا فضاعف لهم العذاب. فأجابهم الصوت : لكل منكم ضعفه للزعماء لأنهم ضلوا وأضلوا، ولكم لأنكم كفرتم وقلدتم. وقالت أولاهم لأخراهم : لا فضل لكم علينا فنحن متساوون في الضلال واستحقاق العذاب الآخر في النار. إن الذين كذبوا بآياتنا واستكبروا عن الايمان بها لا تفتح أبواب السماء لدعائهم وأعمالهم ولا يدخلون الجنة حتى يدخل حبل الجمل ثقب الابرة. ويمثل الكافرون العذاب وهم يفترشون النار ويتغطون بها وهم في أقصى حالات الانزعاج والألم والحزن. ثم يظلّم هذا القسم من المسرح ليضاء الجانب الآخر الذي يمثل الجنة وقد دخلها الذين آمنوا وعملوا الصالحات بقدر طاقتهم وأزيل من قلوبهم كل غلّ أو حقد فبدت سعادة أبدية على وجوههم، والتفتوا سعداء جذلين إلى الرسل الذين جاءوهم بالحق فصدقوهم واتبعوهم : الحمد لله أن أرشدتمونا لما جزاؤه هذا الذي نحن فيه، وما كنا لنهتدي إليه لولا إرشادكم لنا، ثم نادتهم الملائكة : هذه هي الجنة التي أورثكم الله جزاءا لكم على ما كنتم تعملون.

ثم يسأل أصحاب الجنة أصحاب النار : إنا وجدنا ما وعدنا ربنا من النعيم حقا فهل وجدتم ما وعدكم ربكم من العذاب حقا. (وهنا يضاء القسم الممثل للجحيم) فيجيب أهل النار بألم وحزن : نعم. ويسمع صوت يردد من بينهم : أن لعنة الله على الظالمين الذين يمنعون الناس من سلوك سبيل الله ويريدون أن تكون معوجة وهم بالآخرة كافرون.

وبين أهل الجنة وأهل النار حاجز عليه رجال استوت حسناتهم وسيئاتهم فحبسوا هنالك حتى يحكم الله في أمرهم لم يدخلوا الجنة وهم طامعون فيها، يعرفون كلا من أهل الجنة وأهل النار بعلامات فيهم، يتوجهون إلى أهل الجنة بالترحيب والسلام، ويتوجهون إلى أهل النار بالتبكيت والايلام : هؤلاء الذين أقسمتم لا ينالهم الله برحمة ؟ انظروا أين هم الآن و إنهم في الجنة يتلقون السلام. هؤلاء المستضعفين الذين تكبرتم عليهم أصبحوا خيرا منكم هم في الجنة وأنتم في النار.

وينادي أصحاب النار أصحاب الجنة قائلين : صبوا علينا قليلا من الماء أو من النعيم الذي غمركم به الله فيجيبونهم : إن الله حرمهما على الكافرين الذين اتخذوا دينهم لهوا يتلهون به ولعبا وغرتهم الحياة الدنيا فاليوم ننساهم كما نسوا لقاء يومهم هذا وبما كذبوا من الآيات والرسل[1] .

ونلاحظ مما تقدم بأن المشاهد الخمسة يربط بينهما وحدة موضوعية مكينة بالاضافة إلى الوحدة العضوية حيث تكون بداية المسرحية مع عملية خلق الانسان ويتصاعد الخط الدرامي حتى يصل الذروة عندما يغضب الله مهما — آدم وحواء — بعد إغواء الشيطان لهما، ويأمرهما بالنزول إلى الأرض. وتأتي النهاية مع دخول المشركين النار لأنهم اتبعوا غواية الشيطان ولم يستجيبوا للرسل، فجاءت النهاية مرتبطة بالبداية عندما أخبر ابليس الله بأنه سيتربص بالبشر ويقودهم إلى طريق الضلال.

وإن تباعد عنصر الزمان بين المشاهد، فإن عنصر المكان غير متعدد ويمكن صنع ديكور ثابت على المسرح قسم منه يمثل الجنة حيث يتم تمثيل المشاهد الأول والثاني والرابع، وقسم يمثل النار حيث يتم به تشخيص المشهد الثالث. أما المشهد الخامس فيشمل المسرح برمته عندما يدور الحوار المتفاعل والمتنامي بين أهل الجنة وأهل النار، وبين أهل الأعراف الذين لم يبت في أمرهم بعد. وتلعب الاضاءة الدور المهم في تجسيد الديكور وكذلك الموسيقى التصويرية.

وقد تفاعل الصراع واشتدت الحركة بين الشخصيات المتعددة، ويعتمد عرض المشاهد أساسا على المجموعات (الكورس) : أهل الجنة، أهل النار، أهل الأعراف، الملائكة. أما الشخصيات فثلاث : ابليس وآدم وحواء. ويلعب الصوت دورا مهما في تسيير الحدث ويمثل الصوت ارادة الله عز وجل.

وإذا كنا قد أخذنا سورة الأعراف كنموذج للمسرحية التي تعتمد على المشاهد، فإننا سنأخذ سورة يوسف نموذجا للمسرحية المتكاملة. وسنلجأ إلى نفس الأسلوب في إننا لا نحول السورة الكريمة إلى مسرحية، بل نحوّل تفسيرها إلى عمل مسرحي أي يأتي التحوير المسرحي من خلال ألفاظنا أو ألفاظ المفسرين لا من خلال كلام الله

---

(1) مشاهد يوم القيامة في القرآن، ص 85 — 92، المصحف المفسر، ص 201 — 207 .

تقديسا وتعظيما له، مع أننا لا نضيف للكلام ما يفيض عن معناه، و لم يستطع كلامنا أن يصل إلى جزالة العبارة القرآنية ورصانتها واعجازها.

* * * * *

النموذج الثاني : سورة يوسف :

« إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين، قال يا بني لا تقصص رؤياك على اخوتك فيكيدوا لك كيدا، إن الشيطان للانسان عدو مبين. وكذلك يجبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث ويتم نعمته عليك وعلى آل يعقوب كما أتمها على أبويك من قبل ابراهيم واسحق إن ربك عليم حكيم. لقد كان في يوسف وإخوته آيات.

يمكن تقسيم سورة يوسف إلى فصلين، يدور الفصل الأول في صبا يوسف ويقع في ثلاثة مشاهد، ويدور الفصل الثاني حول شباب يوسف ويقع في اثني عشر مشهدا.

الفصل الأول : المشهد الأول :

المكان : حوش دار على الطراز القديم الذي كانت عليه الدور قبل الاسلام وفي الأرض بساط خشن يجلس فوقه رجل مكتمل الحيوية والشباب وقد ناهز الخمسين من عمره (يعقوب) يفتح باب خشبي إلى جانب من باحة الدار ويخرج منها صبي في ملابس خفيفة (يوسف) يبادر والده بعد التحية قائلا :

يوسف : أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا في الحلم ورأيت الشمس والقمر لي ساجدين.

يعقوب : (بارتباك محاولا اسكات ولده) يا بني لا تحك رؤيتك هذه لاخوتك فيدبروا حيلة لاهلاكك، إن الشيطان للانسان عدو مبين.

الجوقة : وكما اصطفاك ربك فأراك هذه الرؤيا يصطفيك للنبوة والملك ويعلمك تعبير الرؤى ويتم نعمته عليك بالنبوة وعلى آل يعقوب بالتقى والصلاح، أتمها على أبويك من قبل ابراهيم واسحق إن ربك عليم بالمستأهلين لفضله حكيم لا يفعل إلا ما ينبغي عمله، لقد كان في يوسف وإخوته دلائل للسائلين على قدرته وحكمته.

(يدخل أولاد يعقوب الآخرين فيجدون أباهم وقد احتضن يوسف وراح يقبله بحنان وحب. قال الولد الكبير : (متذمرا ومحرضا معا) إن يوسف وأخاه بنيامين أحب إلى

أبينا منا ونحن جماعة أقوياء نافعون أحق بحبه وأجدر بكلفه، إن أبانا لفي ضلال مبين.

قال آخر : اقتلوا يوسف واقذفوا به إلى أرض مجهولة ليخلو لكم وجه أبيكم.

قال أخ ثالث : ثم تتوبون إلى الله وتكونون بعدها صالحين.

قال أخ رابع : لا تقتلوا أخاكم، فإن القتل ذنب كبير. بل القوه في قاع بئر يلتقطه بعض المارة إن كنتم ولا بد فاعلين.

صاح أخ خامس : هذا هو الرأي الصواب. (ووافقه الجميع على رأيه).

قال أخ سادس : لنذهب إلى أبينا ونقنعه ليدع يوسف يذهب معنا.

(يتقدم الاخوة الستة إلى أبيهم يعقوب الجالس فوق البساط وقد احتضن ولده يوسف).

قال الأخ الكبير : يا أبانا مالك لا تأمنا على يوسف والحال إنا عليه مشفقون وله ناصحون أرسله معنا غدا يرتع ويلعب وإنا لمحافظون عليه.

قال يعقوب : (مطرقا) إنه يكدرني أن تذهبوا به لشدة وقع فراقه على نفسي وأخاف أن يختطفه منكم الذئب فيأكله وأنتم عنه لاهون.

قال الأخ الثاني : لئن أكله الذئب ونحن جماعة كثيرون إنا إذن لخاسرون.

المشهد الثاني :

المكان : ذاته في المشهد الأول   الوقت : عشاء

الجوقة : فلما ذهبوا به وعزموا أن يضعوه في قعر البئر آذوه وأهانوه، وأوصى الله إليه وهو في تلك الحالة إنك لتنبئهم بما يفعلونه بك. وهم لا يشعرون بأنك أنت يوسف (يدخل الاخوة الستة باكون ويقبلون على أبيهم الجالس على البساط الخشن في صدر الباحة يتكلم جميعهم بصوت متداخل مضطرب : يا أبانا ذهبنا نتسابق وتركنا يوسف عند ثيابنا فوثب عليه الذئب فأكله.

يعقوب : (يلوذ بصمت حزين).

الاخوة : ما أنت بمصدقنا وإن كنا من الصادقين.

قال الأخ الكبير : (وهو يخرج من كمه قميص يوسف ملوثا بدم مكذوب) : انظر يا أبي، إننا لصادقون.

أجاب يعقوب : (وقد أفاض به الحزن والغم) بل سولت لكم أنفسكم ارتكاب أمر عظيم، فصبر جميل، وربي معين على احتمال ما تقولون.

المشهد الثالث :

المكان : سوق بيع العبيد في مصر   الزمان : بعد شهر من زمن المشهد الثاني

صاحب الظلام : ذهبت لاستقي ماء لجماعتي. وكنا في مكان قفر متجهين إلى مصر، فأدليت دلوي إلى البئر فتعلق به هذا الغلام.

(يصيح بجماعته وكأنه في القفر يستقي ماءا من البئر) : يا بشرى هذا غلام.

قال واحد من القافلة يبدو الشر على وجهه : اخفه بضاعة نبيعه في مصر عند وصولنا.

الجوقة : والله عليم بما يعملون.

(يدخل عزيز مصر ــ المتولي خزائنها ــ إلى سوق العبيد وبصحبته زوجته).

قال صاحب الظلام : خذه يا مولاي أنه يصلح لك.

ابتسم العزيز قائلا : اشتريته.

الجوقة : وباعوه بثمن بخس وكانوا زاهدين فيه.

قال العزيز لامرأته : (بسعادة) اكرمي مقامه عندنا لعله ينفعنا أو نتخذه ولدا.

الجوقة : وكان عزيز مصر عقيما.

امرأة العزيز : (بسعادة أيضا) اطمئن.

الجوقة : وكما نجى الله يوسف ومكّن له في الأرض يتصرف فيها بالعدل، علمه تأويل الرؤيا والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون.

الفصل الثاني :

المشهد الأول :

المكان : قاعة فخمة في قصر العزيز   الزمان : بعد عشر سنوات من أحداث الفصل الأول.

الجوقة : ولما بلغ يوسف أشده آتاه الله حكما وعلما، وهو جزاء الله للمحسنين الطيبين.

زوجة العزيز : (ترفل بثوبها الأنيق وهي معجبة بجمالها، تغلق الأبواب وتسدل الستائر على النوافذ، تجلس في مكان تظهر مفاتنها ليوسف الذي سبق أن دعته وهو

موجود معها في القاعة، وحينا لا ترى استجابة منه تدعوه إلى الجلوس بجانبها فيطيع. وتذهب إلى مداعبته وإغرائه. ويصل بها الشوق أقصاه وتتدلى الشهوة من عينيها)هيت لك.

يوسف : معاذ الله، أن أخون رجلا أحسن مثواي.

زوجة العزيز : هيت لك.

يوسف : إن الظالمين لا يفلحون.

(تستعر الشهوة في جسدها فتمسكه بشدة وتحاول أن تثنيه عن عزمه).

الجوقة : لقد همت به وهمّ بها.

يوسف : (يشخص بصره إلى أعلى فيرى نورا ساطعا ينبعث من كوة في أعلى الجدار فيرتبك ويتملص من بين يديها).

الجوقة : لولا أن رأى برهان ربه، كذلك يصرف الله عن يوسف السوء والفحشاء لأنه من عباده المخلصين.

يوسف : (ينهض مسرعا إلى الباب فتلحق به امرأة العزيز وتمسك ثوبه بقوة من الخلف لغرض استبقائه فيتمزق ثوبه من شدة جذبها له، يفتح الباب فجأة ويدخل زوجها العزيز، ويراهما على تلك الحال).

العزيز : (تظهر علامات الدهشة على وجهه وسرعان ما يعتكر وجهه ويكفهر ويهمّ بضربهما.

زوجة العزيز : (تتمالك نفسها ويظهر الفزع على وجهها) ما جزاء من أراد بأهلك سوء إلا أن يسجن ويعذب عذابا أليما.

يوسف : (باستنكار) هي راودتني عن نفسي.

يدخل ابن عمها : (يبدو وكمن كان ينصت ويعرف كل شيء عن الموضوع).

ابن العم : إن كان قميصه شق من أمام فهي صادقة وهو كاذب، وإن شق قميصه من الخلف فهي كاذبة وهو صادق.

زوجة العزيز : (ترتجف وهي تحاول أن ترد ابن عمها)...

ابن العم : (يمنعها من الكلام) انظر إلى قميصه شق من الخلف.

العزيز : (يخرج حانقا غاضبا من القاعة).

زوجة العزيز : (تحاول اللحاق به لتأكيد براءتها).

ابن العم : إن كيدكن عظيم (يلتفت إلى يوسف) : يوسف اكتم الأمر ولا تذكره لأحد.

زوجة العزيز : (ترتد إلى الوراء هلعة بعد أن فشلت في اللحاق بزوجها).

ابن العم : (موجها الكلام إلى زوجة العزيز) استغفري لذنبك. إنك كنت من المخطئين.

المشهد الثاني :

المكان : القاعة ذاتها   الزمان : بعد أسبوع من المشهد الأول.

(جمع من النسوة مدعوات عند إمرأة العزيز وقد زينت القاعة بوسائد وضعت فوق المقاعد تتكيء النسوة عليها. ووضعت أمامهن أطباقا وسكاكين وفاكهة كثيرة).

واحدة من المدعوات لجليستها : امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه.

المدعوة الثانية : سمعت بذلك.

مدعوة ثالثة لجليستها : هل سمعت بأن امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسها ؟

الجليسة الرابعة للجليسة الخامسة : هل سمعت بأمر امرأة العزيز وفتاها ؟!

المدعوة السادسة : إنها تراود فتاها عن نفسه.

(لغط مهموس بين المدعوات وهن يزدن عن عشر).

تدخل امرأة العزيز : (وقد ارتسم المكر على محياها وتنادي) يوسف، يوسف أخرج عليهن.

(يدخل يوسف بحياء تظهر الدهشة على وجوه النسوة، ينتابهن الارتباك).

المدعوة رقم (1) : (بانبهار) حاشالله أن يكون هذا بشرا !.

المدعوة رقم (2) : (بدهشة) إن هذا إلاّ ملك كريم.

المدعوة رقم (3) : (تتناول تفاحة وتحاول تقطيعها بالسكين فتجرح يدها).

المدعوة رقم (4) : (تتناول برتقالة وتحاول تقطيعها بالسكين وهي في أقصى حالات الاضطراب فتجرح أناملها).

امرأة العزيز : (بتشف ظاهر) ذلكن الذي لمتنني فيه.

المدعوة رقم (5) : (بشوق) حاشالله أن يكون هذا بشرا.

المدعوة رقم (6) : (بانفعال) إن هذا إلا ملك كريم.

المدعوة رقم (7) : تمسك السكين وتجرح يديها دون أن تشعر وكأنها تقطع برتقالة.

المدعوة رقم (8) : تمسك السكين وتجرح يديها دون أن تشعر وكأنها تقطع تفاحة.

رة العزيز : (بجرأة) لقد راودته عن نفسه فاستعصم.

المدعوة رقم (9) : (بانبهار) حاشا أن يكون هذا بشرا.

المدعوة رقم (10) : (تقطع يديها بالسكين وكأنها تقطع فاكهة).

المدعوة رقم (11) : إن هذا إلاّ ملك كريم.

المدعوة رقم (12) : (تقطع يديها بالسكين وكأنها تقطع فاكهة).

امرأة العزيز : (تنظر إلى يوسف بشهوة) ولئن لم يفعل ما آمره.

المدعوة رقم (13) : حاشا لله ما هذا بشر.

المدعوة رقم (14) : (وهي تبكي من شدة الشوق) إن هذا إلا ملك كريم.

امرأة العزيز : ولئن لم يفعل ما آمره ليسجنن وليكونن من الصاغرين.

يوسف : (باستنكار) رب السجن أحب إليّ مما يدعونني إليه.

المدعوة رقم (15) : (تنهض كالحالمة والدماء تسيل من كفيها وتتجه إلى يوسف محاولة احتضانه).

(يسود القاعة هرج ومرج وتتدافع النسوة نحو يوسف كل واحدة منهن تجذبه إليها وتريده لنفسها).

يوسف : رب اصرف عني كيدهن.

المدعوة رقم (16) : (تعابث يوسف بجرأة).

المدعوة رقم (17) : (تحذو حذوها).

يوسف : رب ألا تصرف عني كيدهن أصب أليهن.

المدعوة رقم (18) : (تغتصب منه قبلة من فمه).

يوسف : رب الاّ تصرف عني كيدهن أصب أليهن وأكن من الجاهلين.

(نور يسطع في أعلى الجدار، يشخص يوسف إليه النظر).

الجوقة : فاستجاب له ربه فصرف عنه احتيالهن ومكرهن، إن الله سميع لدعاء المستغيثين.

المشهد الثالث :

المكان : السجن : قاعة رطبة منتنة ضيقة يبدو أنها في أسفل البناء.
الزمان : بعد أسبوع من المشهد الثاني.

(بضعة أشخاص مستلقين على حشائش يابسة بعضهم يغط في نومه والبعض الآخر قد استيقظ توا، يوسف جالس القرفصاء وكأنه في حالة تأمل).

السجين رقم (1) : (ينهض من مجلسه ويقبل على يوسف وكان يعمل ساقيا للملك) لقد رأيت في الحلم أنني أعصر خمرا.

السجين رقم (2) : (ينهض مستوفزا من مجلسه وكان يعمل خبازا عند الملك) لقد رأيت في الحلم بأني أحمل فوق رأسي خبزا تأكل منه الطير.

السجينان في وقت واحد : أخبرنا يوسف بتأويل هاتين الرؤيتين، إنا نراك من المحسنين.

يوسف : (محاولا ابعادهما عن عبدة الأوثان) لقد رأيتما صدق قولي وإيماني بالله، وما منّه الله عليّ من فضله.

السجين رقم (1) : لقد عرفنا ذلك فيك.

يوسف : (مستمرا) لقد رأيتما أنه لا يأتيكما طعام من رزق الله إلاّ وأخبرتكما بتأويله.

السجين رقم (2) : هذا صحيح.

يوسف : إن ذلك مما علمني ربي بعد أن تركت ملة قوم لا يؤمنون بالله وهم بالآخرة كافرون.

السجين رقم (1) : وماذا اتبعت ؟

يوسف : اتبعت دين آبائي ابراهيم واسحق ويعقوب.

السجين رقم (2) : وكيف ؟

يوسف : لا ينبغي لنا ونحن أهل بيت النبوة أن نشرك بالله شيئا.

السجين رقم (1) : اللـه ؟!

يوسف : ذلك من فضل الله علينا وعلى الناس.
السجين رقم (2) : (باستغراب) فضل الله عليكم وعلى الناس ؟!
يوسف : يبعثنا إليهم لارشادهم.
السجين رقم 1 : كيف ترشدونهم ؟!
يوسف : نرشدهم إلى التوحيد بالله، ولكن أكثرهم لا يشكرون.
السجين رقم (2) : وكيف تكون عبادة الله من دون الأرباب ؟!
السجين رقم (1) : نعم كيف يكون ذلك ؟!.
يوسف : يا صاحبي في السجن آلهة متفرقون متعددون، هم خير أم الله ؟.
السجين رقم (2) : إنها هي التي توصلنا إلى الله.
السجين رقم(1) : إنها آلهتنا.
يوسف : انكم لا تعبدون من دون الله في واقع الأمر إلاّ أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بها من دليل.
السجين رقم (2) : كيف تستهين بآلهتنا ؟!.
السجين رقم (1) : إننا لا نعرف الها غيرها.
يوسف : ما الحكم إلا لله. أمر ألاّ تعبدوا غيره. ذلك هو الدين القيّم.
السجين رقم (2) : لا نعلم عن أمر ما تتحدث به شيئا.
السجين رقم (1) : لقد رأينا آباءنا يعبدونهم فعبدناهم.
يوسف : إن أكثر الناس لا يعلمون.
السجين رقم (2) : أفتنا في أمرنا يا يوسف.
يوسف : ليس قبل أن تؤمنوا.
السجين رقم (1) : آمنا بالله.
السجين رقم (2) : سنسير في أثرك ونهتدي بهديك.
يوسف : يا صاحبيّ السجن، أمّا أحدكما فسيعود كما كان عليه ويسقي مولاه خمرا.
السجين رقم (1) : بوركت يا يوسف.
يوسف : أما الثاني فيصلب فتأكل الطير من رأسه.

السجين رقم (2) : (مستنكرا) مـاذا ؟!.

يوسف : قضي الأمر الذي تسألاني فيه.

(ينهض السجين رقم 2 غاضبا حزينا ويبتعد عن يوسف ويتجه إلى مكان استلقائه فيستلقي فوق العشب اليابس كاسف البال مفكرا، ويتبعه السجين رقم 1).

يوسف : (للسجين رقم 1) أذكرني عند الملك، سيدك، عساه يتحقق أن التهم التي وجهت إليّ محض افتراء.

السجين رقم (1) : (وهو يبتعد عن يوسف والسعادة بادية في محياه) سأفعل.

الجوقة : أنساه الشيطان ذكره عند سيده، فمكث يوسف في السجن بضع سنين.

المشهد الرابع :

المكان : قاعة العرش الزمان : بعد ثلاث سنوات من المشهد الثالث.

الملك : (إلى حاشيته وإلى العرافين) لقد رأيت في المنام سبع بقرات سمان يأكلهن سبع بقرات مهازيل، ورأيت سبع سنابل خضر ومثلها يابسات، أيها الملأ أفتوني في رؤياي هذه إن كنتم للرؤيا تعبّرون.

الوزير : (يطمئن الملك) أضغاث أحلام، وتخاليط منام.

العراف : (مبتسما) ليس لها تأويل عندنا.

الملك : (إلى العرافين) وأنتم.

العرافون : (بصوت واحد) ليس لها تأويل عندنا.

ساقي الملك : (وكأنه قد تذكر يوسف فجأة) مولاي أنا أنبئكم بتأويله فارسلوني.

الملك : إلى أيـن ؟!.

الساقي : إلى السجن لأقص عليه الرؤيا فهو عالم بتفاسيرها.

(يخرج الساقي، وينفض المجلس بإشارة من أصبع الملك، يسير الملك في القاعة قلقا مهتاجا خائفا من رؤياه، يظلم المسرح رويدا رويدا، ثم يسطع النور ثانية عندما يدخل الساقي لاهثا. فينتبه الملك إلى دخوله ويشخص إليه كمن يسأله فيما إذا عرف يوسف تفسير حلمه).

الساقي : قلت للصديق أفتنا في رؤيا الملك وقصصت عليه الرؤيا، فقال

الصديق : تزرعون سبع سين دأبا، على عادتكم كل سنة، فما حصدتموه فاتركوه في سنابله إلاّ ما لا بد منه لتموين البلاد فيأتي بعد ذلك سبع سنين من القحط يأكلن ما ادخرتم لهن إلاّ قليلا مما تحرزون للبذور، ثم بين تلك السنين عام فيه يمطر الناس وفيه يعصرون العنب والزيتون والسمسم وأمثالها.

الملك : (إلى حراسه) : اذهبوا إلى السجن وائتوني به.

(يجلس الملك فوق عرشه وقد زايله القلق ولكن الترقب ما زال في عينيه، يمكث الساقي مطرقا يشير إليه الملك أن يسقيه، فيأتيه بالكأس والابريق، ويظلّم المسرح رويدا رويدا، وتجمد حركة الجميع. وفجأة تعود الاضاءة ويدخل رئيس الحرس ووراءه الحراس).

رئيس الحرس : (بخشوع إلى الملك) رفض المجيء أو الخروج من السجن.

الملك : (بغضب) ماذا قال ؟.

رئيس الحرس : (برعب) قال ارجع إلى مولاك فاسأله : ما حال النساء اللاتي جرحن أيديهن ؟

الملك : ائتوني بالنسوة.

(يعاود القلق الملك ويعود إلى السير في القاعة، عندما يبدأ الضوء بالخفوت وتجمد الحركة فوق المسرح، وفجأة يعود الضياء، وتدخل النسوة تتقدمهن زوجة العزيز).

الملك : (بغضب وهو ينظر إلى أيديهن) إني أرى في أيديكن آثار جروح عميقة.

(تطرق النسوة ويبدو البشر على محيا امرأة العزيز).

امرأة 1 : إنها آثار السكاكين التي جرحنا بها أيدينا ونحن غير شاعرات بما نفعل.

الملك : لقد راودتن يوسف عن نفسه إذن ؟.

النساء : (بصوت واحد) حاشا لله ما علمنا عليه من سوء.

امرأة العزيز : (بسعادة ونشوة) الآن ظهر الحق.

الملك : اعترفن بحقيقة ما حدث.

امرأة العزيز : أنا راودته عن نفسه، وأنه من الصادقين.

الملك : (إلى رئيس حرسه) اذهب إلى السجن وأخبره بحقيقة الأمر.

رئيس الحرس : أمر مولاي (ويخرج مسرعا).

(تخرج النسوة ويعود الملك للجلوس على عرشه، ويشير إلى الساقي أن يأتيه بالشراب فيملأ له الكأس ويقدمه له ثم يخفت النور رويدا رويدا وتجمد الحركة، ثم ينار المسرح فجأة عند دخول رئيس الحرس).

رئيس الحرس : (إلى الملك وهو منحني باجلال) لقد أخبرته يا مولاي.

الملك : (مستوفزا) ماذا قال ؟.

رئيس الحرس : قال يوسف بسعادة بعد أن تحققت براءته، ليعلم الملك أني لم أخنه في غيابه، وأن الله لا يهدي كيد الخائنين...

الملك : إنه رجل عفيف.

رئيس الحرس : وقال يوسف : وإني ما فعلت ذلك تزكية لنفسي وعجبا بها فإن النفس أمّارة بالسوء إلا النفوس التي يرحمها الله فيعصمها.

قال الملك : ائتوني بيوسف استخلصه لنفسي.

(تظهر السعادة على وجه الملك وساقيه عندما يخرج رئيس الحرس والجند. ويشرب الملك ما في كأسه مرة واحدة، ويطلب إلى الساقي أن يملأه ثانية، عندما يبدأ النور بالخفوت وتجمد الحركة على المسرح ثم ينار المسرح فجأة عندما يدخل رئيس الحرس ومعه يوسف مشعثا طويل اللحية وخلفهما الحراس).

الملك : (ليوسف) إنك اليوم يا يوسف ذو مكانة عندي ومؤتمن على كل شيء.

يوسف : (بإجلال للملك) ولني خزائن مصر إني حفيظ عليها عليم بوجوه تصريفها.

الجوقة : وكذلك مكن الله ليوسف في مصر ينزل منها حيث يشاء، يصيب الله برحمته من يشاء ولا يضيع أجر المحسنين، وأن ثواب الآخرة خير للذين آمنوا وكانوا يتقون الشرك والفواحش.

المشهد الخامس :

المكان : قاعة يجلس في صدرها يوسف وهي تمثل ديوان رئيس خزانة مصر.

الزمان : بعد سنة من أحداث المشهد الرابع.

(يدخل ستة رجال من الأعراب الغرباء عن مصر).

يوسف : (وقد تعرف عليهم بأنهم إخوته الذين رموه في البئر) ما طلبكم ؟.

الأخ الكبير : (ولم يتعرف على يوسف وكذلك بقية إخوته) جئنا نبتع زادا لأهلنا.

يوسف : اجلسوا : (ينادي مساعدا له) جهزهم بما يريدون.

المساعد : أمر مولاي.

يوسف : وآتهم بطعام ليطعموا لعلهم جياع، وبماء ليشربوا لعلهم عطاش.

المساعد : أمر مولاي.

(يدخل خادم أسود عليهم بمائدة فيها طعام وشراب فيستبشر أخوة يوسف ويقبلون على الطعام والشراب وهو ينظر إليهم نظرة ذات معنى، ثم يأتيهم المساعد بطلبهم فيهبوا لكيلها وهم مستبشرون بحسن الكيل).

يوسف : ائتوني المرة القادمة بأخ لكم من أبيكم، ألا ترون إني أتمم لكم الكيل وأنا خير المنزلين للأضياف ؟ فإن لم تأتوني به فلا كيل لكم عندي ولا تدخلوا بلادي.

الأخوة : (بصوت واحد) سنحاول أن نرضي أباه بترحيله معنا وإنا لفاعلون ذلك بغير توان.

يوسف : (لغلمانه) ضعوا بضاعتهم في رحالهم لعلهم يعرفونها إذا رجعوا إلى أهلهم عساهم يرجعون.

(يخرج الجميع ويبدأ الضوء في الخفوت ويغرق يوسف في التأمل).

المشهد السادس :

المكان : باحة دار يعقوب التي ظهرت في المشهد الأول

الزمان : بعد المشهد الخامس بشهرين.

(يعقوب وقد بدت عليه الشيخوخة وعمي بصره يجلس في صدر الباحة في نفس مجلسه في المشهد الأول. يدخل عليه أبناؤه الستة ومعهم أكياس الحبوب التي اشتروها من مصر).

الأخ الكبير : يا أبانا منع مسؤول خزانة مصر منا الكيل.

يعقوب : لماذا ؟.

الأخ (2) : الاّ إذا استصحبنا أخانا الصغير بنيامين.

يعقوب : وأين له معرفته ؟!.

الأخ (3) : فأرسله معنا لنكتال.

الاخوة جميعا : (بصوت واحد) وإنا له لحافظون.

يعقوب : هل آمنكم عليه إلاّ كما ائتمنتكم على أخيه من قبل، فالله خير حافظا وهو أرحم الراحمين.

(الاخوة يفتحون أمتعتهم بجذل وسعادة فوجدوا ما دفعوه ليوسف قد رد إلى متاعهم.

الأخ الكبير : يا أبانا ماذا نريد بعد هذا ؟.

يعقوب : (يحاول أن يتعرف على ما حدث) ماذا ؟!.

الأخ رقم (2) : هذه بضاعتنا ردت إلينا.

يعقوب : (بعجب) كيف ؟.

الأخ رقم (3) : فنتقوى بها.

الأخ رقم (4) : ونحفظ أخانا.

الأخ رقم (5) : ونزداد كيل بعير.

الأخ رقم (6) : ذلك الذي نأتي به مكيل قليل.

يعقوب : (بتوجس) لن أرسله معكم حتى تعطوني عهدا من الله لتأتنني به إلاّ أن تغلّبوا على أمركم.

الاخوة : (بصوت واحد) لك منا عهدا لله وميثاقه.

يعقوب : الله على ما نقول وكيل.

الاخوة : الله على ما نقول وكيل.

يعقوب : (وقد اطمأن جأشه) يا أولادي لا تدخلوا من باب واحد وادخلوا من أبواب متفرقة فإني أخاف عليكم الحسد.

الاخوة : سنفعل ما تأمرنا به.

يعقوب : وما أدفع عنكم من الله شيئا، ما الحكم إلاّ لله يصيبكم إذا كتب لكم ذلك ولا ينفعكم ما أنصحكم به، عليه توكلت، وعليه فليتوكل المتوكلون.

(يخرجون من عنده ويستغرق يعقوب في التأمل بينما يخفت النور تدريجيا).

المشهد السابع :

المكان : ديوان رئيس خزانة مصر   الزمان : بعد أحداث المشهد السابق بثلاثة أشهر

الجوقة : دخلوا إلى مصر من أبواب متفرقة كما أمرهم أبوهم، وما كان ذلك ليدفع شيئا مما قضاه عليهم ولكنها حاجة في نفس يعقوب قضاها، إن شفقته من أن يصابوا بالعين حمله على أن يأمرهم بهذا وهو في الواقع عالم بسبب ما علمه الله ولكن أكثر الناس لا يعلمون.

(يدخل الاخوة الستة ومعهم أخوه، بان البشر على وجه يوسف).

يوسف : (بانشراح) بنيامين تعال قربي (يضمه يوسف ويقبله ويجلسه إلى جانبه).

الاخوة : (باندهاش فاغري الأفواه من هول المفاجأة) كيف عرفه ؟!.

يوسف : (يهمس في أذن بنيامين) أنا أخوك يوسف فلا تبتئس بما كانوا يعملون.

الاخوة : (بنفس حالة الاندهاش) انظروا إلى البشر في وجه بنيامين.

يوسف : (إلى مساعده) خذهم وكل لهم.

المساعد : أمر مولاي.

(يخرج المساعد مع إخوة يوسف وهم ينظرون إلى يوسف وبنيامين بحيرة).

يوسف : (لأمين سره) إذا ما جهزوا أنفسهم للسفر ساعدهم وضع إنائي في رحال بنيامين.

أمين السر : أمر مولاي.

يوسف : اذهب معهم واسرع في إعدادهم للسفر.

(وقد انتهى الاخوة من إعداد رحالهم للسفر).

الاخوة : سيدي، جئنا نشكرك ونعود بأخينا.

أمين السر : إنكم أيها الراحلون لسارقون.

الاخوة : (بعجب واستنكار) ماذا سرقنا ؟.

أمين السر : سرقتم مشربة الأمير.

الاخوة : (بإنكار) والله ما جئنا لنفسد في الأرض وما نحن بسارقين.

أمين السر : فما جزاء من توجد في أمتعته ؟.

الاخوة : جزاؤه أن يؤخذ فيه.

أمين السر : (إلى الحرس) فتشوا أمتعتهم.

(يخرج الحرس ومعهم إخوة يوسف لتفتيش أحمالهم).

رئيس الحرس : (بيده المشربة) وجدناها في وعاء بنيامين.

الاخوة : (وهم يدخلون المسرح منفعلين) إن سرق بنيامين فقد سرق له أخ من قبل.

يوسف : (في همس) أنتم شر منزلة إذ سرقتموني من أبي والله أعلم بمبلغ صدقكم فيما تقولون.

الاخوة : (برجاء) يا أيها العزيز إن لهذا الغلام أبا شيخا هرما لا يقوى على مفارقته، فخذ أحدنا مكانه إنا نراك من المحسنين.

يوسف : معاذ الله أن نأخذ إلاّ من وجدنا صواعنا عنده إنا إذن لظالمون.

(إخوة يوسف وقد اسقط في أيديهم يتشاورون فيما بينهم).

الأخ الكبير : ألم تعلموا أن أباكم قد أخذ عليكم عهدا لتحافظن عليه ولتمنعنّه حتى يحاط بكم.

الأخ رقم (2) : ومن قبل بنيامين هذا فرطتم في يوسف.

الأخ الكبير : فلن أبرح هذه الأرض حتي يأذن لي أبي بالرجوع أو يحكم الله بالخروج منها وهو خير الحاكمين. ارجعوا إلى أبيكم فقولوا له يا أبانا إن ابنك سرق وما شهدنا عليه بالسرقة إلاّ بما علمنا ذلك عن مشاهدة إذ وجدنا الصواع في أمتعته وما كنا للغيب عالمين، فلم ندر حين أعطيناك الموثق أنه سيسرق وأنك ستفرط في حبه كما أفرطت في حب يوسف.

المشهد الثامن :

المكان : باحة دار يعقوب   الزمان : بعد شهرين من أحداث المشهد السابق

يعقوب : (جالس في صدر الباحة كما رأيناه في المشهد السادس مترقبا عودة أولاده من سفرهم لمصر، يدخل أولاد يوسف الخمسة وجلين آسفين). أين بنيامين ؟!!

الاخوة : (وقد سقط في أيديهم وبصوت واحد) : لم يعد بنيامين معنا.

يعقوب : (بأسف وحزن) لقد سولت لكم نفسكم شيئا.

الاخوة : لقد سرق صواع عزيز مصر فأبقاه لديه آخذا إياه بجرمه.

يعقوب : لقد سولت لكم أنفسكم شيئا.

الاخوة : اسأل القرية التي كنا فيها وأصحاب الابل التي جئنا عليها فإنا صادقون.

يعقوب : بل زينت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل لعل الله يأتيني بهم جميعا إنه عليم بحالي حكيم في تدبيره.

الاخوة : لقد بقي أخانا الكبير هناك حتى يبت في الأمر.

يعقوب : (يبكي بحزن طاغ) صبر جميل والله المستعان على ما تصفون.

الاخوة : لا تزال تذكر يوسف حتى تمرض فلا تستطيع النهوض أو تكون من الهالكين.

يعقوب : إنما أشكو ما بي إلى الله وأعلم منه ما لا تعلمون.

الاخوة : كفاك حزنا وبكاءا يا أبي.

يعقوب : يا بني اذهبوا فتفحصوا من يوسف وأخيه ولا تيأسوا من رحمة الله إنه لا ييأس من رحمته إلاّ الكافرون.

المشهد التاسع :

المكان : القاعة التي يجلس فيها يوسف

الزمان : بعد شهرين ونصف من المشهد السابق

يوسف : (يجلس لتصريف الشؤون المالية لخزان مصر).

(يدخل أخوة يوسف الستة وينحنون أمامه).

الاخوة : (بصوت واحد) أيها العزيز لقد مسنا وأهلنا الجوع وجئناك ببضاعة رديئة فأتم لنا الكيل وتصدق علينا إن الله يحب المتصدقين.

يوسف : (بتجاهل وتأنيب) هل علمتم قبح ما فعلتم بيوسف وأخيه حين كنتم تجهلون شناعته ؟!

الاخوة : (بدهشة) آأنت يوسف ؟!.

يوسف : نعم أنا يوسف وهذا أخي قد منّ الله علينا، إن من يتق الله ويصبر فإن الله لا يضيع أجر المحسنين.

الاخوة : (بقنوط) والله لقد اختارك الله علينا، ولقد علمنا إننا كنا خاطئين فيما فعلنا معك.

يوسف : (بعطف) بلا لوم ولا تأنيب عليكم اليوم، يغفر الله لكم وهو أرحم الراحمين.

الاخوة : نشكر لك عطفك وتسامحك.

يوسف : ارجعوا بقميصي هذا فارموه على وجه إبي يرتد بصيرا كما كان وأتوني بأهلكم أجمعين.

(يخرج أخوة يوسف مسرعين وقد استبدت بهم الفرحة).

المشهد العاشر :

المكان : باحة دار يعقوب الزمان : بعد شهرين من حدث المشهد السابق

يعقوب : (وهو جالس في مكانه المعهود حزينا قلقا ويجلس إلى جانبه نفر من أقربائه وأصدقائه ــ وكأنه يحدث نفسه ــ إني لأشم ريح يوسف (إلى الجالسين) ولولا خوفي من أن تنسبوني إلى ضعف العقل لقلت لكم أنه قريب منا).

الحاضرون : والله إنك لفي بعدك القديم عن الصواب.

الولد رقم (4) : (يدخل وبيده قميص يوسف يلقيه على وجه أبيه من دون أن يكلمه).

يعقوب : (وهو ينظر كمن عاد إليه بصره) ألم أقل لكم، أني أعلم من الله ما لا تعلمون.

الولد رقم (4) : لقد وجدنا يوسف، إنه عزيز مصر وبنيامين في حظوته.

(يدخل أولاده الخمسة كاسفين خائبين).

الأولاد : يا أبانا استغفر لنا ذنوبنا إنا أذنبنا متعمدين.

يعقوب : (بسعادة) سوف أفعل، إن ربي لغفور رحيم.

المشهد الحادي عشر :

المكان : القاعة التي يجلس فيها يوسف

الزمان : بعد شهرين من أحداث الفصل السابق

يوسف : (يجلس لتصريف أمور الناس ويساعده بنيامين في العمل).

(يدخل يعقوب وخالة يوسف ــ وكان قد تزوجها أبوه بعد وفاة أمه ــ ومن ورائهما إخوته.

يوسف : (وهو يحتضن أباه وخالته) ادخلوا مصر آمنين ان شاء الله من القحط وأنواع المكاره.

(يقود يوسف أبويه إلى كرسيه الوثير ويجلسهما عليه ويخر أخوته سجدا على الأرض على عادتهم في تحية كبار رجال الدولة).

يوسف : يا أبت هذا تأويل رؤياي قد جعلها ربي حقا، وقد أحسن بي إن أخرجني من السجن وجاء بكم من البادية من بعد أن أفسد الشيطان بيني وبين إخوتي، إن ربي لطيف التدبير لما يشاء عليم بوجوه المصالح، حكيم يفعل كل شيء على أقصى وجوه الاحكام. رب قد منحتني من الملك وعلمتني من تأويل العلوم والرؤى خالق السموات والأرض، أنت متولي أمري في الدنيا والآخرة اقبضني إليك مسلما وألحقني بالصالحين.

الجوقة : عاش معه أبوه يعقوب أربعا وعشرين سنة وعندما مات نقله إلى الشام وعاش يوسف مائة وعشرين سنة.

(ستـــار)

أليس هذا عملا مسرحيا متكاملا، يستغرق عرضه على المسرح ما لا يقل عن ساعتين، ومقسم إلى فصلين، وقد قسّم الفصلان إلى مشاهد، ولا يحتاج لاخراجهما على المسرح غير ديكور بسيط حيث لا تتعدى المشاهد، باحة دار يعقوب، وسوق الرقيق، وغرفة في قصر العزيز، والسجن، وقاعة قصر الملك، وقاعة ديوان يوسف. وهو ديكور لا يستغرق تغييره غير فترة بسيطة. أما الممثلون فعلى الرغم من كثرتهم نجد أن البطولة معقودة ليوسف بالدرجة الأولى في طفولته وشبابه، ويعقوب، وزوجة العزيز. أما الشخصيات الأخرى فهي شخصيات ثانوية.

ونلمس في هذا التحويل المسرحي شدة الصراع والحركة الكامنتين أصلا في السورة الكريمة والفكرة السامية. والتطور المنسق للحدث هذا بالاضافة إلى روعة الحوار لو استعنا بالآيات القرآنية الكريمة ولكننا آثرنا استخدام لغة التفسير في الحوار تقديسا وتعظيما للألفاظ القرآنية الكريمة ونصه المنزّل.

وسأكتفي بتحويل هذين النموذجين الأول من سورة الأعراف يمثل المسرحية المبنية على المشاهد والثاني من سورة يوسف يمثل المسرحية المتكاملة، وفي الامكان تحويل العديد من السور والآيات القرآنية الكريمة إلى مسرحيات ناجحة.

* * * * *

ثانيا : الحديث الشريف :

نجد في الحديث الشريف ما يمكن تحويله إلى مشهد تمثيلي ببساطة ويسر، تتوفر فيه عناصر الصراع والحركة والحوار الجيد وتناسق الحدث وتصاعده ووضوح الزمان والمكان وسموا لفكرة وروعة الهدف، وسأختار نموذجا واحدا خشية الاطالة.

باب غزو الفتح[1] : وما بعث به حاطب بن أبي بلتعة إلى أهل مكة يخبرهم بغزو النبي ﷺ : حدثنا قتيبة بن سعيد : حدثنا سفيان بن عمرو بن دينار قال : أخبرني الحسن بن محمد أنه سمع عبد الله بن أبي رافع يقول : سمعت عليا (رض) يقول : بعثني رسول الله ﷺ أنا والزبير والمقداد فقال : انطلقوا حتى تأتوا روضة خاخ فإن بها ظعينة معها كتاب فخذوا منها. فانطلقنا تعادي بنا خيلنا حتى أتينا الروضة فإذا نحن بالظعينة، قلنا لها : أخرجي الكتاب. قالت : ما معي كتاب، فقلنا لتخرجّن الكتاب أو لتلقين الثياب. قال : فأخرجته من عقاصها فآتينا به رسول الله ﷺ فإذا فيه :

من حاطب بن أبي بلتعة إلى ناس بمكة من المشركين يخبرهم ببعض أمر رسول الله ﷺ . فقال رسول الله ﷺ : يا حاطب ما هذا ؟. قال : يا رسول الله لا تعجل عليّ. إني كنت امرأ ملصقا في قريش، يقول كنت حليفا، ولم أكن من أنفها وكان من معك من المهاجرين والأنصار من لهم قرابات يحمون أهليهم وأموالهم فأحببت إذا فاتني ذلك من النسب بهم أن أتخذ عندهم يدا يحمون بها قرابتي، ولم أفعله ارتدادا عن ديني ولا رضا بالفكر بعد الاسلام. فقال رسول الله ﷺ : أما أنه قد صدقكم. فقال عمر : يا رسول الله دعني أضرب عنق هذا المنافق. فقال : إنه قد شهد بدرا وما يدريك لعل الله أطلع على من شهد بدرا فقال : اعملوا ما شئتم غفرت لكم، فأنزل الله السورة : « يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا عدوي وعدوكم أولياء تلقون إليهم بالمودة وقد كفروا بما جاءكم من الحق »، إلى قوله : « فقد ضل سواء السبيل ». هذا هو الحديث الشريف الذي أردنا تحويله إلى مشهد مسرحي[2] .

---

(1) فتح الباري، جـ 9 ، ص 60 — 62 .

(2) كتب الحوار عبد الرزاق الصفار لغرض تعليمي وحولته إلى مشهدين مسرحيين بعد إجراء تغيير جذري عليه.

المشهد الأول :

الزمان : العام الثالث للهجرة، وقد مضى على صلح الحديبية سنتان.
المكان : مسجد الرسول ﷺ في المدينة.

(يدخل وفد قبيلة خزاعة إلى المسجد النبوي).

الرسول ﷺ : (جالس في المسجد يتحدث وقد تحلق المسلمون حوله).

ابن مسعود : يا رسول الله لقد وصل وفد من حليفتنا خزاعة.

الرسول ﷺ : مرحبا بالكرام.

رئيس الوفد : (وهو يمثل بين رسول الله ﷺ مع نفر من قومه) : السلام عليكم يا رسول الله، السلام عليكم معشر المسلمين.

الرسول ﷺ : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته، تفضلوا بالجلوس.

الجالسون : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

رئيس الوفد : (وهو يهم بالجلوس مع القادمين معه) : يا محمد جئناك ننتصر بك ونحن حلفاؤك على من اعتدى علينا من بكر ومن قريش.

الرسول ﷺ : (بابتسام ودود) إننا على عهدنا وحلفنا معكم فطيبوا نفسا لقد أعددنا العدة عند سماعنا الخبر ونحن نعزيكم بفقد أبنائكم.

مسلم (1) : أين وجهتنا للقتال.

مسلم (2) : ألم تسمع الحديث الذي يدور بين الرسول ﷺ ورئيس وفد خزاعة وجهتنا إلى مكة فقد نهض الرسول ﷺ لنجدة حلفائنا خزاعة انتصارا لهم على خصومهم من قبيلة بكر وحليفتها قريش.

ابن أبي بلتعة : (محدثا نفسه بقلق) أولادي وأهلي بمكة، أخشى أن يصيبهم قريش بسوء، انتقاما وأذى، ونحن غير ملتصقين بهم ولا نمت إليهم بقرابة أو نسب، (مفكرا وبعد لأي) لم لا أخبر أحد معارفي من قريش بعزم الرسول ﷺ على فتح مكة. لعل هذا يكون شفيعا لي لصون أهلي وذويّ من قريش، سأكتب كتابا إلى سامر، وأودعه عند جديلة المرأة العجوز وأغريها بالمال لتوصل الكتاب إلى صاحبي سامر (تنفرج أساريره وينهض من مجلسه وقد اعتزم أمرا).

المشهد الثالث :

المكان : مسجد الرسول ﷺ في المدينة الزمان : اليوم التالي.

الرسول ﷺ : (يجلس صامتا متأملا وقد تحلّق المسلمون حوله مستعدين لسماع أمره بالمسير إلى مكة لفتحها). أين علي والمقداد والزبير ؟.

علي (رض) : لبيك يا رسول الله.

المقداد : لبيك يا رسول الله.

الزبير : لبيك يا رسول الله.

الرسول ﷺ : انطلقوا حتى تأتوا روضة خاخ فإن فيها ظعينة معها كتاب فخذوه منها.

علي : سمعا وطاعة يا رسول الله.

(يخرج مسرعا ويخرج في أثره المقداد والزبير، يخفت النور رويدا رويدا ثم يعود النور فجأة ويدخل علي والمقداد والزبير).

علي : انطلقنا بخيلنا تعادي بنا حتى أتينا الروضة فإذا نحن بالظعينة.

المقداد : قلنا لها إخرجي الكتاب.

الزبير : قالت ليس معي كتاب.

علي : فقلنا لها إما أن تعطينا الكتاب أو لتلقين الثياب، لقد أخبرنا رسول الله ﷺ بوجود الكتاب معك فلا ينقذك الكذب والمراوغة.

الزبير : فلم تر العجوز بدا من إخراج الكتاب من عقاصها وتسليمه الينا.

الرسول ﷺ : (لعلي) : فضّ الكتاب واقرأ ما فيه.

علي : (وهو يقرأ الكتاب) من حاطب بن أبي بلتعة إلى سامر بن عوف وأهل مكة، إن الرسول قد أعدّ العدة والرجال لغزوكم انتقاما وثأرا لما فعلته حليفتكم بكر بحليفته خزاعة، فتبينوا أمركم والسلام.

حاطب : (يضطرب خجلا وخوفا ويكاد يغمى عليه).

الرسول ﷺ : يا حاطب، ما هذا ؟!.

حاطب : (بتلعثم خجل) يا رسول الله لا تعجل عليّ إني كنت امرأ ملصقا في قريش، حليفا لهم ولم أكن منتسبا إليهم حسبا وقرابة ونسبا. وغالب من معك من

المهاجرين لهم قرابات في مكة يحمون أهلهم وأموالهم، فأحببت إذ فاتني ذلك من النسب والقرابة أن أتخذ عندهم يدا يحمون بها حلفي. ولم أفعله ارتدادا عن ديني ولا رضا بالكفر بعد الاسلام.

عمر (رض) : يا رسول الله دعني أضرب عنق هذا المنافق.

الرسول ﷺ : إنه قد شهد بدرا، وما يدريك لعلّ الله أطلع على من شهد بدرا، فقال اعملوا ما شئتم فقد غفرت لكم.

المجموعة : فأنزل الله السورة الكريمة (يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا عدوي وعدوكم أولياء تلقون إليهم بالمودة وقد كفروا بما جاءكم من الحق... إلى قوله فقد ضل سواء السبيل...

المشهد الثاني :

الزمان : العام الثامن للهجرة وقد مضى سنتان على صلح الحديبية.
المكان : مجلس لغير المسلمين في مكة.

سامر : إن الأمر عظيم والخطب جلل.

شخص (1) : ما الأمر يا سامر ؟

سامر : قبيلة بكر حليفتنا داهمت قبيلة خزاعة حليفة محمد وقتلت كثيرا من رجالها.

شخص (2) : وهل في هذا الأمر الذي تهابون ما يدعو إلى الحذر منه ؟.

رئيس المجلس : (بقلق) الأمر خطير ولا شك لأننا في نظر المسلمين مشتركون في القضية ومسؤولون عن تحريض بكر وإسنادها.

شخص (1) : أرى أن نحتال للخلاص من ورطتنا هذه ونحاول تضليلا وتظاهرا، تعريف المسلمين بأننا قد أنهينا حلفنا مع قبيلة بكر حتى لا يثأر محمد لحليفته خزاعة.

العراف : لا تلهوا بهذا الخبط والهذيان، واعلموا أن محمدا لا تنطلي عليه الأحابيل والحيل.

المنادي : (يدخل إلى المجلس في هياج واضطراب ويأس) يا قوم ألم تسمعوا نبأ استعداد محمد لغزوكم انتصارا لحليفته خزاعة ؟!.

سامر : وقد تجهم وجهه وارتسم القلق على وجوه الجالسين، ألم أقل لكم أن الأمر عظيم والخطب جليل ؟ ! هذا ما اتوقعه من حنكة محمد ودهائه ونجدته وصدق مناصرته لحلفائه.

(سهوم ووجوم يرنو على الجميع وتأمل للخروج من المأزق، بينما يخفت النور رويدا رويدا)

(ستار)

ولا أشك في أن القارىء سيلمس من خلال المشهدين اللذين تضمنهما الحديث الشريف قوة الصراع وسرعة الحركة وجمال الحوار وتصاعده إلى ذروة التأزم عندما يستأذن عمر بن الخطاب الرسول (ص) لقتل حاطب، وتنتهي الأزمة بتحشد الجيش الاسلامي لفتح مكة. والقلق الذي ينتاب المشركين. وكأن النهاية بداية لمشكلة جديدة ولمسرحية جديدة وقد توضح في الحديث الشريف الزمان والمكان، ووجدنا بأن المشهدين لايحتاجان إلا إلى ديكور بسيط، بل يمكن تمثيلهما في أي مكان، في ساحة عامة أو مجلس أو مقهى ولانجد بأسا في ذلك مادامت الأفكار التي تنبع عن الحدث أفكار تنبع من ثراتنا وتراب أمتنا وفيها توضيح للمثل والأخلاق العربية الاسلامية، هذا بالاضافة إلى أننا لانحتاج في تمثيل هذين المشهدين الى ممثلين بارزين لأن البطولة في المسرحية بطولة جماعية ولانجد تمركزا حول بطل معين، وتبقى الصعوبة في التمثيل هو عدم تجسيد من يمثل الرسول والصحابة، ولانجد في هذا اشكالا اذ يمكن ان يستعاض عنهم بالصوت فقط كما فعل صلاح العقاد عند اخراج فلمه (الرسالة).

وكان بودي أن آخذ نموجا آخر لمسرحية الحديث الشريف ولكنني سأكتفي بذكر الحديث الشريف، وأترك للقراء مسرحته. وفي كتب الاصحاح الكثير من الاحاديث الشريفة والتي يكمن فيها الفصل الدرامي ويمكن تحويلها الى مسرحيات ناجحة مفيدة جدا للمجتمع في التوجيه الديني والأخلاقي.

« عن النعمان بن بشير (رض) عن النبي (ص) قال : مثل القائم في حدود الله والواقع فيها كمثل قوم استهموا[1] في سفينة فصاد بعضهم أعلاها وبعضهم أسفلها اذا استقوا من الماء مروا على من فوقهم، فقالوا لو أنا خرقنا في نصيبنا خرقا ولم نؤذ من

---

(1) اقترعوا.

خرقنا، فان تركوهم وما أرادوا هلكوا جميعا وإن أخذوا[1] على أيديهم نجوا ونجوا جميعا »[2]. ولا أخال أن أحدا لم يع عند قراءة هذا الحديث الشريف قوة الصراع وتناسق الحركة وسمو المعنى وجلال الهدف.

ثالثا : الشعر

ونجد في الشعر العربي قصائد يكمن فيها خط درامي قوي ويمكن تحويلها إلى مشاهد مسرحية كما في العديد من قصائد عمر بن أبي ربيعة، والفرزدق وجرير وذي الرمة والراعي النميري وفي قصائد بشار وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء المعري وابن زيدون وابن شهيد الاندلسي « ومثل ملحمة ابن عبد ربه في القرن التاسع الميلادي وتقع في 550 بيتا قسمها على سني الحكم والحوادث التي جرت للملك الناصر في الاندلس حتى انتهاء حكمه، وملحمة ابن عبد الجبار التي تقع في 508 بيتا وتدور حول حرب الاندلسيين العرب مع الاسبان »[3] وغيرهم كثير. وسآخذ مثالا على ذلك نموذجا من شعر عمر بن أبي ربيعة في قصيدته التي مطلعها :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غد أم رائح فمهجر[4]

يبدأ المشهد الأول وعمر بن أبي ربيعة في مونولوج داخلي طويل مستغرقا مع ذاته ولواعج حبه لنعم. وتظهر نعم على المسرح دون حركة وكأنها طيف وليست كائنا بشريا حيث يمضي عمر في منولوجه :

لحاجة نفس لا تقل في جوابها فتبلغ عذرا والمقالة تعذر
تهيم إلى نعم فلا الشمل جامع ولا الحبل موصول ولا القلب مقصر

الجوقة الأولى :
تهيم إلى نعم فلا الشمل جامع ولا الحبل مقطوع ولا القلب مقصر

(1) منعته عما يريد فعله.
(2) مفتاح الخطابة والوعظ ص 20 وقد رواه البخاري والترميذي.
(3) العرب والمسرح. ص 16.
(4) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص 91 — 95.

الجوقة الثانية : (يظهر على المسرح أكثر من فتاة يبدون كالاشباح مثل نعم)

وأخرى أنت مثل نعم ومثلها نهى ذا النهي لو ترعوي أو تفكر

المشهد الثاني

المكان : صالة أنيقة في دار نعم.

نعم : جالسة تترقب قدوم عمر وتحف بها الجواري.

ابن عم نعم : يدخل على نعم محييا بابتسامة لطيفة، يظهر التجهم على وجه نعم وتنشغل عنه وكأنها تستثقل مجلسه.

عمر : يدخل فتنهض باشة لاستقباله. ينهض ابن عمها مستوفرا يحدج عمر بنظرة ذات معنى ويخرج غاضبا من دون تحية (عمر وكأنه يحدث نفسه) :

إذا زرت نعما لم يزل ذو قرابة لها كلما لاقيتها يتذمر
عزيز عليه أن ألم ببيتها يسر لي الشحناء والبغض مظهر

نعم : (وهي تعض بنانها وتتصنع الارتباك والخجل).

(وقالت وعضت بالبنان) : فضحتني وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر
أريتك إذ هنا عليك ألم تخف رقيبا وحولي من عدوك حضر
فوالله ماأدري أتعجيل حاجة سرت بك أم قد نام من كنت تحذر

عمر : (بشوق ووجد).

(فقلت لها): بل قادني الشوق والهوى إليك وما نفس من الناس تشعر

نعم : (تستقبله بلهفة).

الجوقة : فقالت وقد لانت وافرخ روعها :

نعم : كلاك بحفظ ربك المتكبر
فأنت أبا الخطاب غير مدافع علي أمير ما مكثت مؤمر

عمر : (يناجي نفسه وتتحول المناجاة الى مواقف صامتة).

فبت قرير العين أعطيت حاجتي — أقبل فاها في الخلاء فأكثر
فيا لك من ليل تقاصر طوله — وما كان ليلي قبل ذلك يقصر
ويا لك من ملهى هناك ومجلس — لنا لم يكدره علينا مكدر
يمج ذكي المسك منها مقبل — نقي الثنايا ذو غروب مؤشر
تراه إذا ما افتر عنه كأنه — حصى برد أو أقحوان منور
وترنو بعينيها إلي كما دنا — إلى ظبية وسط الخميلة جوذر

الجوقة 1 :

فلما تقضى الليل إلا أقله — وكادت توالي نجمة تتغور

الجوقة 2 : (وقد بدأ نور خفيف كنور الفجر يلوح خارج الخباء وسمع حركة في الاخبية الأخرى).

أشارت بأن الحي قد حان منهم — هبوب ولكن موعد لك عزور

عمر : (يجفل عند سماع صوت) فما راعني إلا مناد.

المنادي : ترحلوا.

الجوقة 1 : وقد لاح معروف من الصبح أشقر.

الجوقة 2 : فلما رأت من قد تنبه منهم وايقاظهم قالت

نعم : (بفزع) أشر كيف تأمر ؟

(وقد ظهرت عليه مبادرة عزم لمجابهة الموقف).

(فقلت) : أباديهم فإما أفوتهم — وإما ينال السيف ثأرا فيثأر

نعم : (بفزع وهي تمسك بيد عمر القابضة على السيف).

(فقالت) : أتحقيق لما قال كاشح — علينا وتصديقا لما كان يأثر ؟
ألكني إليها بالسلام فإنه — يشهر إلمامي بها وينكر
بأية ما قالت غداة لقيتها

نعم : (بغنج ودلال) بمدفع أكنان أهذا المشهر ؟ ؟

قفي فانظري اسماء هل تعرفينه أهذا المغيري الذي كان يذكر
أهذا الذي أطربت نعتا فلم آتى وعيشك أنساه الى يوم أقبر

اسماء :

(فقالت) : نعم لاشك غير لونه سرى الليل يحيي نصه والتهجر

نعم :

لئن كان إياه لقد حال بعدنا عن العهد والانسان قد يتغير

الجوقة 1 :

رأيت رجلا أما إذا الشمس عارضت فيضحي وأما بالعشي فيخصر

الجوقة 2 :

أخا سفر جواب أرض تقاذفت به فلوات فهو أشعث أغبر

الجوقة 1 :

قليلا على ظهر المطية ظله سوى ما نفى عنه الرداء المحبر

الجوقة 2 :

وأعجبها من عيشها ظل غرفة وريان ملتف الحدائق أخضر

اسماء :

ووال كفاها كل شيء يهمها فليست لشيء آخر الليل تسهر

المشهد الثالث :

المكان : أخبية وسط أرض معشبة وعمر قد ترك راحلته يترقب غياب الهلال.

الزمان : وقت سابق على المشهد الثاني، بين المغرب والعشاء.

عمر : (يناجي نفسه وتبدو عليه وعثاء السفر).

وليلة ذي دوران جشمتني السرى وقد يجشم الهول المحب المغرر
فبت رقيبا للرفاق على شفا أحاذر منهم من يطوف وانظر
إليهم متى يستمكن النوم منهم ولي مجلس لولا اللبانة أوعر

وباتت قلوصي بالعراء ورحلها لطارق ليل أو لمن جاء معور
وبت أناجي النفس أين خباؤها ؟ وكيف لما آتي من الأمر مصدر

الجوقة 1 :

فدل عليها القلب ريا عرفتها لها وهوى النفس الذي كاد يظهر

الجوقة 2 : (يسود الاخبية صمت وتطفأ الاضواء وكأنهم قد هجعوا للرقاد).

فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت مصابيح شبت بالعشاء وأنور

الجوقة 1 :

وغاب قمير كنت تهوى غيوبه وروح رعيان ونوم سمر

عمر :

وخفض عني الصوت أقبلت مشية الحباب وشخصي خشية الحي أزور

نعم : (يدخل خباءها فتفاجأ ويبدو عليها الوله والحب لعمر وتتمتم بتحية غير مفهومة).

عمر : (يجيبها ويقترب منها).

فحييت إذ فاجأتها فتولهت وكادت بمكنون التحية تجهر
فإن كان ما لابد منه فغيره من الأمر أدنى للخفاء وأستر
أقص على أختي بدء حديثنا ومالي من أن تعلما متأخر
لعلهما أن تطلبا لك مخرجا وأن ترحبا سربا بما كنت أحصر

الجوقة 1 :

فقامت كئيبا ليس في وجهها دم من الحزن تذري عبرة تحدر

(تخرج نعم حزينة من خبائها وتدخل خباء أختيها فتنهضان مستفسرتين عما حل بها).

الجوقة 1 :

فقامت إليها حرتان عليهما كساءان من خز دمقس وأخضر

نعم :

(فقالت لأختيها) : أعينا على فتى أتى زائرا والأمر للأمر يقدر

الجوقة 1 : (الأختان يقبلان على نعم) : فأقبلتا فارتاعتا ثم قالتا :

الأختان : (بصوت واحد) أقلي عليك اللوم فالخطب أيسر.

الأخت الصغرى :

(فقالت لها الصغرى): سأعطيه مطرفي   ودرعي وهذا البرد ان كان يحذر
يقوم فيمشي بيننا متكرا   فلا سرنا يفشو ولا هو يظهر

عمر :

فكان مجني دون ماكنت أتقي   ثلاث شخوص كاعبان ومعصر

(يخرج عمر وقد ارتدى ملابس النساء يسير بين الأخوات الثلاث).

عمر : فلما أجزنا ساحة الحي قلن لي :

الأختان : (في صوت واحد) أما تتقي الأعداء والليل مقمر

(وقلن) : أهذا دأبك الدهر سادرا ؟   أما تستحي أو ترعوي أو تفكر ؟
إذا جئت فامنح طرف عينك غيرنا   لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

عمر : (وحيدا في الفلاة).

فآخر عهد لي بها حين أعرضت   ولاح لها خد نقي ومحجر
سوى أنني قد قلت يانعم قولة   لها والعتاق الارحبيات تزجر
هنيئا لأهل العامرية نشرها   ورياها التي اتذكر

(ستار)

إن من الأمور الميسورة تقديم هذه المسرحية الشعرية الجميلة على المسرح فلا يحتاج عرضها إلا إلى ديكور بسيط يمثل خباءين وفلاة، وقاعة في قصر نعم. وتلعب الاضاءة دورا مهما في تحديد الوقت، والحدث فيها متصاعد ومتناهي مع تعدد الشخصيات التي تولد الصراع القوي والحركة المتفاعلة والحوار الجميل.

وقد أخذت هذا المثال لا لأنه سهل التحويل إلى عمل مسرحي فإننا نجد في الشعر العربي الكثير من القصائد التي يمكن تحويلها إلى مسرحية بسهولة ويسر.

وقد يعترض قائل بأنني حولت قصيدة غنائية الى مسرحية شعرية فأقسرت جنسا أدبيا على جنس أدبي، فأجيب مطمئنا بأنني لم أفعل أكثر مما فعل شوقي عند تأليف المسرحيات الشعرية (كمجنون ليلى وعنترة وكليو بطرى وقمبيز وعلي بك الكبير) فقد حول شعرا غنائيا إلى شعر تمثيلي. وقارىء هذه المسرحيات ــ التي عدت طليعة المسرح العربي الحديث ــ يدرك ذلك ببساطة ويسر. وقد أكد ما ذهبت إليه شوقي ضيف حيث قال : « وقد رجعت في تصويري لشخصية شوقي الى مسودات لبعض مشاهد من مسرحية مجنون ليلى فلاحظت حوار المتحاورين فيها لا يتسلسل بالصورة التي يجري بها في المشاهد، فاستنتجت أن شوقي كان يعد الحوار على نحو ما يعد الأبيات في قصيدته الغنائية فهو يكتب أولا قطعا جميلة ثم يرتبها على النسق الذي يريده الحوار»[1]. ولا أعتقد بأنني تعاملت مع قصيدة عمر بن أبي ربيعة تعاملا يختلف عما تعامل به شوقي مع مقطعاته الشعرية الغنائية عند تأليفه لمسرحياته الشعرية كما شهد باحث متخصص في دراسة شوقي[2].

وإذا ما انتقلنا من الشعر العربي إلى النقائض في الشعر العربي نجد نماذج تمثيلية بتحوير بسيط، ومن المعروف أن فن النقائض استمر منذ عصر ما قبل الاسلام، كما مر بنا سابقا إلى العصر الاسلامي، فقد اشتد الصراع بين المسلمين والمشركين أثناء الغزوات في صدر الاسلام « واكتمل الاطار الفني لفن النقضية الذي يتمثل في وحدة الموضوع والتزام البحر العروضي والقافية والروي »[3] ونجد في هذه النقائض مشاهد مسرحية كاملة ولنأخذ مثالا على ذلك النقيضة بين ابن الزبعرى من المشركين وحسان بن ثابت من المسلمين في وقعة يوم أحد. حيث نجد مشهدا تمثيليا متكاملا[4] » :

المكان : ساحة المعركة في يوم أحد وأكداس من القتلى والجرحى الذين يتعالى صراخهم واستنجادهم وهمهماتهم وقد حقق المشركون النصر واعتصم المسلمون في الجبال.

ابن الزبعرى : (الى حسان بن ثابت) :

---

(1) في النقد الأدبي 66.
(2) لشوقي ضيف كتاب مهم عن شوقي يعد من أهم ما كتب عن أمير الشعراء.
(3) نقائض جرير والأخطل، 59.
(4) م س ص 57 ــ 59.

يا غراب البين أسمعت فقل إنما تنطق شيئا قد فعل
إن للخير وللشر مدى وكلا ذلك وجه وقبل
والعطيات فساس بينهم وسواء قبر مثر ومقل
كل عيش ونعيم زائل وبنات الدهر يلعبن بكل
أبلغن حسان عني آية فقريض الشعر يشفي ذا الغلل

الجوقة :

كم ترى بالجو من جمجمة وأكف قد أترت ورجل
وسرابيل حسان سريت عن كماة أهلكوا في المنتزل

(تدور رحى معركة على المسرح ويكثر فيها القتلى وتنفجر الدماء).

ابن الزبعرى : (والمعركة على أشدها بين المسلمين والكفار).

كم قتلنا من كريم سيد ما جد الجدين مقدام بطل
صادق النجدة قرم فارع غير ملتاث على وقع الأسل

(يطعن أحد الأبطال المسلمين الذي يتحلى بالصفات التي ذكرها الشاعر عندما يلقي ابن ابي الزبعرى البيتين عند منبع ماء يدعى المهراس وهو مقابل أحد ازاء القليب).

الجوقة :

فسل المهراس من ساكنه ؟ بين أقحاف دهام كالحجل

ابن الزبعرى : (وهو في منتهى النشوة والتعالي)

حين حكت بقباء بركها واستحر القتل في عبد الاشل
ثم خفوا عند ذاكم رقصا رقص الحفان يعلو في الجبل
فقتلنا الضعف من أشرافهم وعدلنا ميل بدر فاعتدل
لا ألوم النفس إلا أننا لو كررنا لفعلنا المفتعل

الجوقة :

بسيوف الهند تعلو هامهم علــلا تعلوهم بعد نهل

المشهد الثاني :

المكان : (أرض قرب بدر. قتال بين المسلمين والمشركين، وقد انهزم نفر من المشركين وأحسوا بأن الدائرة قد دارت عليهم).

الجوقة : (بانشاد فرح)

ذهبت بابن الزبعرى وقعة كان منا الفضل فيها لو عدل

حسان : (لابن الزبعرى) :

ولقد نلتم ونلنا منكم وكذاك الحرب أحيانا دول
نضع الأسياف في أكتافكم حيث نهوى عللا بعد نهل
نخرج الأضياح من أستاهكم كسلاح النيب يأكلن العصل

الجوقة :

إذ تولون على أعقابكم هربا في الشعب أشباه الرسل

(المشركون يهربون بعد أن أحسوا بخسرانهم والمسلموز في أثرهم يقتلون فيهم).

حسان :

إذ شددنا شدة صادقة فأجأناكم إلى سفح الجبل
بخناطيل كأجداف الملا من يلاقوه من الناس يهل
ضاق عنا الشعب إذ نجزعه وملأنا الفرط منه والرجل

الجوقة :

برجال لسم أمثالهم أيدوا جبريل نصرا فنزل

حسان :

وعلونا يوم بدر بالتقى طاعة الله وتصديق الرسل
وقتلنا كل رأس منهم وقتلنا كل جحجاح رفل

الجوقة :

وتركنا في قريش عورة يوم بدر وأحاديث المثل
ورسول الله حقا شاهد يوم بدر والتنابيل الهبل
في قريش من جموع جمعوا مثل ما يجمع في الخصب الهمل

حسان :

نحن لا أمثالكم ولداستها نحضر الناس إذا البأس نزل

★ ★ ★

ويمكن للمستقصي عن النصوص المسرحية الشعرية أن يجد في النقائض الشعرية في العصر الأموي نصوصا يمكن أن تشكل فعلا مسرحيا وخطا دراميا متصاعدا، وسنأخذ مثالا على ذلك المعارضة التي حدثت بين غسان وجرير والبعيث(1).

المكان : سوق المربد.

غسان :

لعمري لئن كانت بجيلة ذانها جرير لقد أخزى كليبا جريرها
إذا فزعت يوما كليب وسومت تقاعس في ظهر الأتان مغيرها
رأيت كليبا يصرف اللؤم ريحها إذا اسود بين الأملحين جمورها
وما يذبحون الشاة إلا بميسر طويلا تناجيها صغارا قدورها
رميت نصالا عن كليب فقصرت مراميك حتى عاد صفرا حفيرها
ستعلم ما يغني مفيدا ومعرض إذا ما سليط غرقتك بحورها

(يدخل جرير على فرس مطهم وقد ارتدى حلة الفرسان كاملة ويقف بشموخ منشدا).

جرير :

ألا بكرت سلمى فجد بكورها وشق العصا بعد اجتماع أميرها
إذا نحن قلنا قد تباينت النوى ترقرق سلمى عبرة أو تميرها
لها قصب ريان قد شجيت به خلاخيل سلمى المصمتات وسورها

(1) نقائض جرير والفرزدق ص 6 ـــ 24، 108.

إذا نحن لم نملك لسلمى زيارة نفسنا جدى سلمى على من يزورها
ألا ليت شعري عن سليط ألم تجد سليط سوى غسان جارا يجيرها
لقد ضمنوا الأحساب صاحب سوءة يناجي بها نفسا لئيما ضميرها
وتبثت غسان بن واهصة الحصى يلجلج مني مضغة لا يحيدها
بأستاههـا ترمي سليـط وتتقـي ويرمي نضالا عن كليب جريرها
ولما عـلاكم صك باز جنـحتم بأستـاه خربـان تصر صقورهـا
عضاريط يشوون الفراسن بالضحى إذا ما السرايا حث ركضنا مثيرها

غسان :

مـن شاء بايعته مالي وخلعتـه إذا جنى الحرب بعد السلم جانيا
لا تسألـون كليبـا فيـخبركم أي الرماح إذا هزت عـواليا
أمـا كليب فـإن اللؤم حالفها ما سال في حفلة الزباء واديها

جرير :

اسأل سليطا إذا ما الحرب افزعها ما شأن خيلكم قعسا هواديها
لا يرفعـون إلى داع أعـنتها وفي جـــواشنها داء يجافيها
وما السليطي إلا سوءة خلقت في الأرض ليس لها ستر يواريها

غسان :

أيرجو جرير أن ينال مساعي الـ كـرام بآبـاء لئـام جدودهـا

جرير :

لقد ولدت غسان ثالبة الشوى عدوس السرى لا يقبل الكرم جيدها
جبت حبا عبد فأصبحت موردا غرائب يلقى ضيعة من يذودها
ألم تـر يـا غسان أن عـداوتي يقطـع أنفاس الرجـال كؤودهـا

(يدخل البعيث ويجابه جريرا وهو متعال متغطرس على جرير).

البعيث :

ألن أمرعت معزى عطية وارتعت تلاعا من المروت أحوى جميمها
تعرضت لي حتى ضربتك ضربة على الرأس يكبو لليدين أميمها
إذا قاسها الآسي النطاسي أرعشت أنامـل كفيـه وجـاشت هزومهـا

كليب لئام الناس قد تعلمونه — وأنت إذا عدت كليب لئيمها
لقى مقصد الأحباب منقطع به — إذا القوم راموا خطة لا يرومها
أترجو كليب أن يجيء حدوثها — بخير وقد أعيى كليبا قديمها
على عهد ذي القرنين كانت مجاشع — أعزاء لا يسطيعها من يضيمها

جرير :

ألا حي بالبردين دارا ولا أرى — كدار بغو لا تحيى رسومها
لقد وكفت عيناه أن ظل واقفا — على دمنة لم يبق إلا دميمها
أبينا فلم نسمع بهند ملامة — كما لم تطع هند بنا من يلومها
إذا ذكرت هند له خف حلمه — وجادت دموع العين سحاسجومها
وأنى له هند وقد حال دونها — عيون وأعداء كثير رجومها
إذا زرتها حال الرقيبان دونها — وإن غبت شف النفس عنها همومها
أنا الذائد الحامي إذا ما تحطمت — عرانين يربوع وصالت قرومها
ويوم عبيد الله خضنا براية — وزافرة تمت الينا تميمها

(يدخل الأخطل وبيده زق خمر وقد تعتعه السكر ويجابه جريرا بتحد).

الاخطل :

أما كليب بن يربوع فليس لهم — عند التفارط ايراد ولا صدر
مخلفون ويقضي الناس أمرهم — وهم بغيب وفي عمياء ما نظروا
ملطمون بأعقاد الحياض فما — ينفك في دارمي فيهم أثر

جرير :

أرجو لتغلب إذ غبت أمورهم — ألا يبارك في الأمر الذي ائتمروا
خابت بنو تغلب إذ ضل فارطهم — حوض المكارم إن المجد مبتدر
الظاعنون على العمياء إن ظعنوا — والسائلون بظهر الغيب ما الخبر

الاخطل :

الآكلون خبيث الزاد وحدهم — والسائلون بظهر الغيب ما الخبر

جرير :

والآكلون خبيث الزاد وحدهم — والنازلون إذا واراهم الخمر

الاخطل :

فلا هدى الله قيسا من ضلالتها ولا لعا لبني ذكوان إذ اعثروا
ما إن سعى منهم ساع ليدركنا الا يـقصر عنـا وهـو منبهر

جرير :

وما لتغلب ان عدت مكارمهـم نجم يضيء ولا شمس ولا قمر
ما كان يرضي رسول الله دينهم والطيـان أبوبكـر ولا عمـر

ومن خلال هذا النص نلمس كيف أن في الامكان تحويل المعارضات إلى مشاهد تمثيلية حيث الصراع القوي والحوار المتفاعل والجمهور المتلهف لمتابعة مثل هذه المعارضات ولا سيما في سوق المربد بالبصرة.

ويمكن للمستقصين في كتاب نقائض جرير والفرزدق لأبي عبيدة معمر بن المثنى أن يستخرج من النقائض التي جمعها مشاهد تمثيلية كاملة يمتزج فيها الشعر بالنثر مثل النماذج رقم (72، 73، 102، 103)[1] وقد اخترتها على سبيل المثال لا الحصر.

وسأكتفي بهذه النماذج القليلة التي اخترتها للشعر واترك تحويل النصوص الشعرية العربية إلى مسرحيات تعرض على المسرح إلى مؤلفي المسرحيات وفنانيه.

رابعا : المقامة :

وتتميز المقامة بأنها تمتلك عناصر المسرحية الأساسية، الصراع والحوار والحركة وتصاعد الحدث حتى يبلغ نهايته التي تولد الأثر الكامل والانطباع التام، وقد أكد كثير من الباحثين مقدرتها التمثيلية[2]. وكان لفن المقامة شأن مهم في تطوير الأدب العربي القديم. فقد أحس الكتاب بعنف هجمات اللغة العامية التي شاعت في السير الشعبية كأبي زيد الهلالي وسيرة عنترة والأميرة ذات الهمة وعلي الزيبق وسيف ابن ذي يزن وغيرها فحرصوا جهدهم على أن يكتبوا باللغة الفصحى فاندفعوا ينتقون الكلمات انتقاءا ويتخيرون الأساليب تخيرا. في ذلك الجو القلق نشأت المقامة فجاءت صورة صادقة معبرة عن قلق العصر واضطرابه وفتنه وحروبه وتعبيرا عن روح التخلف في حياة الناس وعدم الاكتفاء بالمحدود في حياة السكان والسخرية اللاذعة تعبيرا عن الألم الذي ساد طبقات

(1) نقائض جرير والفرزدق، 779 — 787، 981 — 991.

(2) العرب والمسرح 110 — 118 على سبيل المثال لا الحصر.

المجتمع من جراء الفوضى التي كانت سائدة نتيجة لتسلط العناصر الأجنبية، وبدا نفاق البطل في المقامة معبرا عن نفاق المجتمع برمته حاكمه ومحكومه(1). وقد نشأت المقامة في القرن الرابع الهجري، وهي عبارة عن لوحة فنية لها أربعة أضلاع، لا يستغنى بأي ضلع عن آخر لأنها تمثل الشكل والمضمون معا ويمثل الضلع الأول الشكل الفني للمقامة ويمثل الضلع الثاني الفنون البديعية فيها ويمثل الضلع الثالث المشكلات الاقتصادية والفقهية واللغوية والنحوية والأدبية ويمثل الضلع الرابع الموضوع الذي تدور حوله المقامة وهو متغير في المقامات دائما فقد يكون الموضوع الكدية كما في مقامات الهمداني والحريري للكشف عن سوءات المجتمع آنذاك وقد يكون موضوعا وعظيا بحتا كما في مقامات الزمخشري وقد يكون الموضوع علميا أو جدليا كما في مقامات السيوطي.

ويقوم الشكل الفني للمقامة على حادثة قصيرة يتخللها حوار متصاعد، تقص مغامرة يرويها راو عن بطل، يصف تنقلاته ومشاهداته وأعماله ويحكي أقواله، في أسلوب جزل أنيق، ويتكرر الراوي والبطل في كل مقامة وهما الرابط الوحيد بين جميع المقامات ويمتاز البطل في المقامات بأنه محتال سريع الحركة واسع العلم غير مستقر في مكان وعليه تقوم أحداث المقامة. ويتخذ البطل في مقامات الهمداني والحريري أشكالا متباينة ويظهر في أحوال مختلفة. فقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا أو أديبا لغويا حاضر البديهة يرتجل الكلام المطابق لمقتضى الحال، وقد يأتي كلامه منثورا منظوما، ويستشهد فيه بالمأثورات من آيات وأحاديث وحكم وأمثال وأشعار.

ويعطينا كل من أبي فتح الاسكندري بطل بديع الزمان وأبي زيد السروجي بطل الحريري نموذجا للأديب البائس في ذلك العصر الذي يحتال على كسب الرزق بالأدب والشعر وبغيرهما فهو يرى أن الزمان قد حرمه وأعطى غيره ممن لا يستحقون فلابأس عليه أن يحتال ويلبس لكل حال لبوسها ويدور مع الزمان. وتشتمل المقامات على وصف للعادات وأحوال الناس في عصرها.

وتوجد الحركة في المقامة كما يتصاعد الحوار فيدفع بالحدث إلى أمام. ويمكن أن نلاحظ التعميم في الشكل والفكرة، والعقدة المتناسية والمفاجأة والتعرف القائم على التشويق مع ارتباط وثيق بالحياة الاجتماعية، كل ذلك يقربها من المشاهد التمثيلية والفنون الحكائية(2).

---

(1) المقامة، 8 — 10.

(2) المقامة، 8.

ويبرز الصراع والحركة والحوار الجيد الأخاذ والتصاعد الدرامي في احدى عشرة مقامة من مقامات بديع الزمان الهمداني هي : الأسدية والاصفهانية والبغدادية والموصلية والمضيرية والأرمنية والحلوانية والحميرية والخمرية والمطلبية والبشرية والقريضية. في المقامة الأسدية يتحدث الهمداني عن موضوع السرقة التي يحترفها بعض فتيان الصحراء، وتشاركها في الموضوع المقامة الأرمنية، و لم تأت الفكرة في هاتين المقامتين اعتباطا وإنما وردت بناءا على تجربة مر بها بديع الزمان كما مر بها من معاصروه، فلصوص الصحراء كانوا منتشرين في كل مكان ويتحدث في المقامة البغدادية عن الريفي الذي يسافر الى الحضر ويقع فريسة لاحتيال عيسى بن هشام الذي يقلد أبا الفتح الاسكندري، وشبيه لهما في الظرف المقامة المضيرية، وإن قالب الجد الذي صيغت به هذه المقامة الضاحكة وعنصر الحركة المتطورة الى أمام والنابعة من الحوار الدرامي قد وهباها القدرة على الاضحاك، ويغلب عنصر التسلية على المقامة الخمرية كما لعب الحوار والصراع دورا مهما في هذه المقامات فبدت قريبة جدا من المشاهد التمثيلية وبرزت شخصية أبي الفتح الاسكندري ذات الوجهين من ثنايا حديثه وشخصية التاجرة التي تروج لبضاعتها، والملاحظ أن شخصيات الهمداني تكاد تتمركز في شخصيتين ليس غير شخصية الراوي وشخصية البطل، وإلى جانبهما شخصيات ثانوية تقوم بأدوار صغيرة تساعد في اشتداد الصراع وتصاعد الحركة، ويبدأ الهمداني مقاماته بالمقامة القريضية حيث يبدو فيها أبو الفتح الاسكندري هرما متغضن الوجه لبعد عهده بالشباب، ثم نراه بعد ذلك شابا وكهلا في مغامرات عدة يتجلى فيها التشويق والصراع والحركة الدؤوبة النشطة والحوار المتصاعد الحي.

وقد ظهرت مقامات الحريري في القرن السادس الهجري، وقد ازدادت حوادث السحر والشعوذة قياسا عما كانت عليه في أحداث مقامات الهمداني، وهذا راجع إلى اختلاف العصرين، ففي القرن السادس حيث عاش الحريري تعقدت الحياة الاجتماعية، وقد استوحى الشكل والمضمون فيها من المجتمع الذي سادت فيه الشعوذة الاجتماعية والركود الاقتصادي وحوادث القتل والتدمير فتعسر الحصول على الرزق، ولم تكن الزراعة والتجارة والصناعة وسائل مفيدة للحصول على لقمة العيش فلجأ الناس إلى الكدية، وبرز الساسانيون الذين شرعوا أجنحة الاحتيال للحصول على الرزق من كل مكان يحلون به، وواضح أن أبا زيد السروجي يحرص على مواجهة واقعه بعقل نفعي وتفكير عملي واستئثار المنتهز الذي يرى كل شيء من خلال ذاته فلا مثالية لديه ولا أمل ومن ثنايا سلوكه نرى موقفه من عصره ومجتمعه، على أنه لا يتخذ أدبه طريقا

للملق لدى الكبراء بحيث يجعل مثالبهم فضائل كي يستجديهم تزييف بواطنهم وحقائقهم على نحو ما كان يفعل المادحون من معاصريه، بل آثر أن يعيش واقعه وقد استهتر به عصره فاستهتر هو بالعصر، وكلاهما مدين للآخر، وعليه أن يعاني ضائقة مقدرة ويعد نفسه أداة قصاص وعقاب وانتقام لذاته من أوشاب الناس، وطالما يرد الدين على لسانه وهو يخلطه بما يقترف من آثام فلا يرتاب المرء في مجونه واستخفافه حيث يراه ويطمع في عفو الله وهو يبرر شنيع فعلته، ويستخدم في وعظه قصر العمر وسرعة فوات الزمن سببا للحث على التقوى، وطالما تكرر ذلك في مقاماته أمام الناس على حين يتخذ نفس القياس لتبرير سلوكه أمام نفسه في انتهاز الملذات وابتدار المسرات.

وقضية هروب الزمن لديه ذات حدين يشغل الناس بها ويستمتع ويبدو متدينا، ويجربها ليلهو ويستهتر. وتعددت التعريفات التي عرف بها الباحثون المقامة[1]، ولكنهم اتفقوا جميعا على أنها فن حكائي يعتمد على الحوار والصراع والحركة : « وتعد المقامة في الأصل أدبا تمثيليا عرف منذ العصر الجاهلي، وانها من القيام في دار الندوة في ذلك العصر، وكانت تمثيلا مباشرا متواصلا يقوم به ممثل فرد، وتعتمد على جمهور يحضر العرض في النادي أو مجلس الخلفاء أو قاعات الدرس أو أماكن السمر المختلفة، وهذا الجمهور يقف أمامه أو في وسطه، فنان يؤدي دورا دراميا، ونلاحظ أن كل المقامات التي وصلتنا، أعمال مسرحية من الدرجة الأولى يمكن تقديمها على المسرح وقابلة للتمثيل فهي تتضمن حوارا طويلا بل إن معظمها يقوم على الحوار المستمر، وأحداثا قصصية تتطور دائما من بداية إلى وسط إلى نهاية، يتخللها الصراع وألوان عديدة من العواطف المتباينة من حب وكراهية ورضا وسخط وقبول ورفض، وهي بذلك نصوص درامية تنطبق عليها شروط المسرح المتعارف عليه. وهي تشبه المسرحية أيضا في أنها فن اجتماعي تقوم على ارتباط النص بالوجدان الجمعي في أنها تعبر عن المجتمع ممثلا في أبطالها، فضلا عن أنها تمثل في حشد يرتبط بها ذهنيا وعاطفيا[2] ».

وقد ظهر فن المقامة كفن له خصائصه ومميزاته عند الجاحظ 159 ــ 255 هـ وتطورت المقامة عند محمد بن الحسن بن دريد 223 ــ 321 هـ وحتى اشتهرت كفن متميز عند أبي الفضل بديع الزمان الهمداني 358 ــ 398 هـ وتطورت على يد الحريري 446 ــ 516، وسأختار المقامة البشرية[3] لأحولها الى مسرحية وإنما

---

(1) تنظر دراستنا/القصة العربية والأدب العربي، مجلة آداب الرافدين، العدد الأول، 1971.
(2) العرب والمسرح، 110 ــ 111.
(3) مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمداني 434 ــ 471.

عمدت إلى هذا الاختيار لأن المقامة البشرية لم يذكرها أحد من الباحثين في المسرح العربي على أنها مسرحية متكاملة لأدلل على أن جميع مقامات الهمداني والحريري يصلح تحويلها إلى مسرحيات ناجحة بعد إجراء تحوير بسيط عليها، وقد وفق المخرج المغربي الطيب الصديقي إلى تحويل مقامات بديع الزمان إلى مسرحية حديثة ناجحة عرضت في مهرجان دمشق المسرحي عام **1972** وفي مهرجان افينون في باريس عام **1973** ونالت إعجابا كبيرا من قبل المشاهدين العرب والأجانب مما يدلل على ما ذهبت إليه من أن المقامات يمكن تقديمها على المسرح بنجاح كبير.

المشهد الاول :

المكان : صحراء تمر فيها قافلة، يغير صعلوك على القافلة فيخافه رجال القافلة ويستسلمون له.

عيسى بن هشام : (الراوية) كان بشر بن عوانة البدي صعلوكا فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة فتزوج بها.

بشر : (بسعادة) مارأيت كاليوم.

المرأة :

أعجب بشر حور في عيني ... وساعد أبيض كاللجين
ودونه مرح طرف العين ... خمصانة ترفل في حجلين
أحسن من يمشي على رجلين ... لو ضم بشر بينها وبيني
أدام هجري وأطال بيني ... ولو يقيس زينها بزيني
لأسفر الصبح لدي عيني

بشر : (مستفزا) ويحك من عنيت ؟

المرأة : بنت عمك فاطمة.

بشر : أهي من الحسن بحيث وصفت ؟ !

المرأة : وأزيد وأكثر.

بشر :

ويحك يا ذات الثنايا البيض ما خلتني منك بمستعيض
فالآن إذ لوحت بالتعريض خلوت جوا فاصفري وبيضي
لاضم جفناي على تغميض ما لم أشل عرضي من الحضيض

المرأة :

كم خاطب في أمرها ألحا وهي إليك ابنة عم لحا

عيسى بن هشام : أرسل بشر إلى عمه يخطب ابنته ومنعه العم أمنيته فآلى ألا يرعى على أحد منهم أن يزوجه ابنته، ثم كثرت مضراته فيهم، واتصلت مضراته اليهم.

المشهد الثاني :

المكان : باحة دار عم بشر.

الزمان : بعد المشهد الأول بعشر سنوات.

العم : (يجلس في صدر باحة الدار عندما يدخل مجموعة من رجال الحي إليه).
لقد أرسلت في طلب بشر.

أحد رجال الحي : كف عنا مجونك.

الرجال : (بصوت واحد) : كف عنا مجونك.

العم : لا تلبسوني عارا وامهلوني حتى أهلكه ببعض الحيل.

الرجال : (بصوت واحد) : أنت وذاك.

(يدخل بشر وينظر إلى الرجال بسخرية، فيستأذن الرجال في الخروج واحد بعد الآخر).

العم : (بمكر وحيلة) إني آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلا ممن يسوق إليها ألف ناقة مهرا ولا أرضاها إلا من نوق خزاعة.

عيسى بن هشام : إن غرض العم سلوك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الأسد لأن العرب قد كانت تحامت من ذلك الطريق وكان فيه أسد يسمى داذا وحية تدعى شجاعا يقول فيها قائلهم :

أفتك من داذ ومن شجاع إن يك داذ سيد السباع
فإنها سيدة الأفاعي

المشهد الثالث :

المكان : صحراء مقفرة.

الزمان : بعد أحداث المشهد الثاني بسنتين.

بشر : (يسمع زئير الأسد فيجفل حصانه. ينزل بشر من على صهوة جواده ويتقدم نحو الأسد، فسل سيفه وضرب الأسد ضربة قوية وهو يهجم عليه فشقه طولا وسقط الأسد ميتا مخضبا بدمائه ونزع قميصة وغمس أصبعه بدم الأسد وراح يكتب شعرا على قميصه).

عيسى بن هشام : كتب بشر بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمه :

أفاطم لو شهدت ببطن خبت — وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا
إذا لرأيت ليثا زار ليثا — هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

بشر :

تبهنس إذ تقاعس عنه مهري — محاذرة فقلت : عقرت مهرا
أنل قدمي ظهر الأرض إني — رأيت الأرض أثبت منك ظهرا
وخلت له وقد أبدى نصالا — محددة ووجها مكفهرا

عيسى بن هشام :

يكفكف غيلة إحدى يديه — ويبسط للوثوب عليه أخرى
يدل بمخلب وبحد ناب — وباللحظات تحسبهن جمرا

بشر :

وفي يمناي ماضي الحد أبقى — بمضربه قراع الموت أثرا

عيسى بن هشام : (للأسد)

ألم يبلغك ما فعلت ظباه — بكاظمة غداة لقيت عمرا

بشر :

وقلبي مثل قلبك ليس يخشى — مصاولة فكيف يخاف ذعرا
وأنت تطلب للأشبال قوتا — وأطلب لابنة الأعمام مهرا

فـفيم تسوم مـثلي أن يـولي ويجعل في يديك النـفس قسرا
نصحتك فـالتمس بالـيث غيرى طعامـا إن لحمـي كان مـرا
فلما ظـن أن الـغش نصحـي وخالفنـي كـأني قـلت هـجـرا
مشى ومشيت من أسدين راما مرامـا كان إذ طلبـاه وعـرا
هززت لـه الحسام فخـلت أني سللت به لدى الظلماء فجـرا
وجـدت لـه بجائشة أرتـه بـأن كذبته مـا منته عـذرا
وأطلـقت المهنـد مـن يميـني فقـد لـه مـن الأضلاع عشرا
فخـر مجدلا بـدم كـأني هـدمت بـه بنـاءا مشمخـرا
وقـلت لـه : يعـز علي أني قـتلت مناسبـي جلـدا وفخـرا
ولكـن رمت شيئـا لم يرمـه سواك فلم أطق يا ليث صبرا
تحاول أن تعلمنـي فرارا ؟ لعمر أبيك قد حاولت نكـرا !

عيسى بن هشام :

فـلا تجزع فقـد لاقـيت حـرا يحاذر أن يعـاب فـمت حـرا
فإن تك قد قتلت فليس عارا فقـد لاقيت ذا طرفين حـرا[1]

فلما بلغت الأبيات عمه ندم على منعه تزويجها منه.

العم : (يدخل المسرح مسرعا وعليه وعثاء السفر) خشيت أن تغتالك الحية فقمت في أثرك.

عيسى بن هشام : وبلغه وقد ملكت بشر سورة الحية.

بشر : (وقد رأى عمه فأخذته حمية الجاهلية فجعل يده في فم الحية وحكم سيفه فيها).

بشر إلى المجد بعيـد همه لما رآه بالعـراء عمـه
قـد ثكلتـه نـفسه وأمـه جـاشت بـه جـائشة تهمـه
قـام إلى ابـن للفـلا يؤمـه فغـاب فيـه يـده وكمـه
ونفسه نفسي وسمي سمه

(1) يفضل أن تجسد الأفعال بتمثيل صامت من نوع البنتوميم مع الاستعانة بالأضواء والموسيقى التصويرية والأداء الشعري الجميل.

العم : (بخجل وهو يرى الحية مقطعة بين رجليه) : إني عرضتك طمعا في أمر قد ثنى الله عناني عنه فارجع لأزوجك ابنتي).

(تخفت الضياء، وتلعب الاضاءة والموسيقى التصويرية دورا يدلل على سفرهما وهما في طريق العودة).

عيسى بن هشام : وجعل بشر يملأ فمه فخرا.

الأمرد : (تضاء الأنوار ويظهر أمرد كشق القمر مدججا بسلاحه يعترض بشرا وعمه).

بشر : يا عم إني أسمع حس صيد (يرى الغلام الأمرد على قيد رمح منه).

الأمرد : ثكلتك أمك يا بشر إن قتلت دودة وبهيمة تملأ ماضغيك فخرا ؟ ! أنت في أمان إن سلمت عمك.

بشر : (بانزعاج) من أنت لا أم لك ؟

الأمرد : اليوم الأسود والموت الأحمر.

بشر : ثكلتك من سلحتك.

الأمرد : يا بشر ومن سلحتك.

عيسى بن هشام : وكر كل واحد منهما على صاحبه فلم يتمكن بشر منه وأمكن الغلام عشرون طعنة في كلية بشر كلما مسه شبا السنان حماه من بدنه ابقاءا عليه.

(تدور مبارزة بين بشر والأمرد أثناء كلام عيسى بن هشام وتجسد كل كلمة فعلا على المسرح مع الاستعانة بالاضاءة والموسيقى التصويرية).

الأمرد : يا بشر كيف ترى ؟ أليس لو أردت لأطعمك أنياب الرمح (يرمي رمحه ويستل سيفه وتقوم مبارزة بينهما تجسد كلام عيسى بن هشام).

عيسى بن هشام : ألقى الغلام رمحه واستل سيفه فضرب بشرا عشرين ضربة بعرض السيف ولم يتمكن بشر من واحدة.

الأمرد : يا بشر سلم عمك واذهب في أمان.

بشر : (باستسلام وقنوط) نعم ولكن بشريطة أن تقول لي من أنت.

الأمرد : (بثقة) أنا ابنك.

بشر : (بدهشة) ياسبحان الله ماقارنت عقيلة قط فأنى هذه المنحة.

الأمرد : أنا ابن المرأة التي دلتك على إبنة عمك.

بشر :

تلك العصا من هذه العصية هل تلد الحية إلا الحية!

عيسى بن هشام : وحلف بشر لاركب حصانا ولاتزوج حصانا ثم زوج ابنة عمه لابنه.

(ستار)

وإذا بدا من السهل جدا تحويل مقامات الهمداني إلى مسرحيات فإن السهولة أكثر في تحويل مقامات الحريري إلى مسرحيات ناجحة، فالتنوع في شخصية أبي زيد السروجي « والموضوعات المطروقة المتنوعة يخلق مجالات درامية أوسع وحركة مسرحية تتنوع باختلاف المواقع وتجعل للبطل سمات مسرحية واضحة وللموضوعات مجالات كثيرة من حيث الديكورات والاضاءة والمكان والزمان[1] ». ولو أخذنا المقامة الفرضية[2] وحولناها إلى مسرحية لوجدنا سهولة هذا العمل وهكذا بالنسبة لمقامات الحريري الأخرى. ونجد في هذه المقامة كما نجد في غيرها بروز التعليمات المسرحية كما هو متعارف عليه في المسرحيات الحديثة ولنأخذ مقطعا يدلل على ما ذهبنا إليه.

الحرث بن همام : (وقد أصابه الأرق، يتمنى أن يزوره أحد يؤنس وحدته. قرع الباب قارع له صوت خاشع).

الحرث : (لنفسه) لعل غرس التمني قد أثمر وليل الخط قد أقمر (ينهض إلى الباب عجلان) من الطارق ؟

السروجي : غريب أجنه الليل، وغشيه السيل، ويبتغي الايواء لا غير، وإذا سحر قدم السير.

(يستدل الحرث من صوته وكلامه وشخصيته أن في مسامراته غنم وفي مشاهدته نعم، فيفتح له الباب بابتسام).

(1) العرب والمسرح. ص 115.
(2) مقامات الحرير، 136 ــ 149.

الحرث : (للسروجي) ادخلوها بسلام.

(يدخل شخص قد حنى الدهر صعدته وبلل القطر بردته، وحياه في شكره على تلبية صوته، وأدنى المصباح منه فوجده أبا زيد).

السروجي : أبلعني ريقي، فقد اتعبني طريقي.

(يظنه الحرث جوعان، فيحضر له طعاما، لكنه ينقبض انقباض المحتشم ويعرض إعراض البشم).

السروجي : يا ضعيف الثقة بأهل الحقة، واستمع الى...

الحرث : هات يا أخا الترهات.

السروجي : إعلم أني بت البارحة حليف افلاس ونجي وسواس، فلما قضى الليل نحبه وغور الصبح شبهه، غدوت وقت الأشواق إلى بعض الأسواق متصديا لصيد يسغ أو حر يسمح[1].



وكان بودي أن أحول هذه المقامة إلى مسرحية كاملة كما فعلت مع المقامة البشرية للهمداني ولكنني اكتفيت بهذا المقطع الذي يثبت بأن الحريري كان يضع في مقاماته تعليمات مسرحية كما يفعل كتاب المسرح المحدثون، هذا بالاضافة إلى قوة الصراع وشدة الحركة وتناسقها ورشاقة الحوار وتفاعله مع تحديد للشخصيات ومكنوناتها وجوانبها المختلفة، الخارجية والداخلية والاجتماعية والفكرية، مع تأكيد على الزمان وتحديد للمكان وديكوراته.

وإذا لمسنا اللمحات المسرحية واضحة في مقامات الهمداني والحريري، فقد نحتاج إلى امعان نظر واستنباط في المقامات التالية عليهما مثل مقامات الزمخشري 528 وابن الجرزي 701 وابن الوردي 749 والسيوطي 911 ومحمد بن سليمان التلسماني 688 والمقامات الزمنية لابن طفيل 701 والمقامات الشهابية لمحمد بن الحسن سباع الجذامي الدمشقي 722 ومقامات الجوهري لابن الثناء محمود بن سليمان الجوهري الحنبلي 725 وقد دعا السلطان أويس الجلايري إلى تحرير قصص تسلية فقام بالمهمة خواجو الكرماني

(1) ينظر/العرب والمسرح، 115 — 117.

وعبيد الزكاني وغيرهما[1]. وجميعها يصلح تحويله إلى مشاهد مسرحية.

وقد دفع حصار الملك نادر شاه للموصل عام 1156 واستبسال أهل المدينة، الكتاب لكتابة مقامات عن هذا الحصار صوروا فيه شجاعة المدينة وفكها للحصار، وخضوع نادر شاه لمطالب أهل الموصل، بعد انسحابه وطلبه الصلح من والي المدينة. ومن أشهر هذه المقامات مقامة السيد فتح الله القادري المتوفى عام 1404، ومقامة السيد خليل البصير المتوفي عام 1169، ومقامة الشاعر الموصلي حسن عبد الباقي التي تدور حول الموضوع ذاته وتصف المجاعة التي حلت بمدينة الموصل والتي ذهب ضحيتها الألوف من السكان. ومقامة السيد خليل بكتاش التي تصف بأسلوب ساخر ما وصل إليه العلم في مدينة الموصل من تدهور وانحطاط، وقد عالجت الموضوع بأسلوب ساخر يعج بالفكاهة والانتقاد. وجميع هذه المقامات يمكن تحويلها بعد تحوير بسيط إلى مسرحيات ناجحة. وقد أفاد قاسم محمد في إعداد مسرحيته الشهيرة (بغداد الأزل بين الجد والهزل) 1973 من مقامات الحريري وكتب الجاحظ وحكايات أشعب، وحققت نجاحا كبيرا حيثما عرضت في داخل العراق وخارجه وفي المهرجانات المسرحية التي عرضت فيها في دمشق وتونس والكويت. وهذا يدلل على أن المسرح العربي الحديث بدأ يفيد من التراث العربي القديم ويحوله إلى مسرحيات ناجحة تستقطب جمعا غفيرا من المشاهدين.

وقد تطورت المقامات في بلاد الأندلس حتى اتخذت طابعا شعبيا يسجل مشاهد من حياة الناس اليومية بأسلوب بسيط وبشكل فكه ساخر ينبض بالحياة والحركة. ولا يستبعد أن تكون هذه المقامات الشعبية قد جسدت في أداء مسرحي[2]، وهذا معناه أن عرب الأندلس عرفوا الأدب التمثيلي وعالجوه ومثلوه ومن ثم انتقل من اسبانيا إلى أوربا، ويذكر أن ابن قزمان المتوفى عام 1160 م في ديوان أزجاله، أن الأدب العربي في الأندلس عرف نوعا من المسرح الغنائي الذي يقوم على محاورات تجري باللغة العامية وذكر منها بعض الأزجال الحوارية الفكهة ذات الطابع الشعبي الساخر، ولا يستبعد أن يكون ابن قزمان وغيره قد ابتكروا هذا اللون الأدبي المسرحي وقدموه، فقد شوهد لها مثل في في اسبانيا في أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن الساس عشر[3]

(1) تاريخ الأدب في العراق ص 289.
(2) أثر العرب والاسلام في النهضة الأوربية 128 ــ 129.
(3) العرب والمسرح، 118.

واستمر فن المقامة في العصر الحديث مثل مقامات عبد الله فكري **1890** ومقامات ابراهيم الاحدب **1891** ومقامات علي مبارك **1892** ومقامات اليازجي **1889** ومقامات المويلحي **1906**. وسأختار المقامة الموصلية[1] من مقامات ناصيف اليازجي المسماة (مجمع البحرين).

المشهد الأول :

المكان : حجرة من خانات مدينة الموصل.

سهيل بن عباد : (الراوي) شخصت من حلب الشهباء إلى الموصل الحدباء حتى إذا دخلتها أتيت الخان وإذا شيخنا الخزامي في حجرة على الخوان.

الشيخ الخزامي : (جالس على خوان وما أن يرى سهيل بن عباد حتى يثب لملاقاته).

مررت أهلا ووطئت سهلا يا سهيل.

سهيل : (مبتهجا بلقاء شيخه) فابتهجت به ابتهاج الساري بالقمر ونسيت ما مر، من بوارح السفر.

(ليلى تذهب وتجيء بين الخوان والمطبخ جالبة أنواع الطعام).

سهيل : (مستمرا) ثم جلسنا نتناول ما طهت ليلى من الألوان وهي تختلف إلينا باللحوم والألبان.

الشيخ : (بانشراح) لقد جمعنا بين ليلى وعمها أفلا نجمع بين ليلى وأمها[2].

(ليلى تأتي بزجاجة بيضاء فيها سلافة سوداء وتضمها على الخوان).

ليلى : ما أحسن الليل إذا اجتمع بسهيل.

سهيل : وكان في الحضرة فتى من ركب القيروان عليه مطرف من الأرجوان فعلق الجارية وافتتن بها، لما رأى من ظرفها وأدبها.

---

(1) مجمع البحرين 180 ـــ 186.
(2) أي النجم سهيل، وأراد بأمها الخمرة السوداء لأنهم يطلقون عليها اسم أم ليلى.

الفتى القيرواني : ليس من الموصل إن شاء الله إلا صلة الحبل واجتماع الشمل.

ليلى : إذا اجتمع الرجل بأهله فسيغنيه الله فضله.

سهيل : ففطن الشيخ ذو الهول والغول لما دار بينهما من لحن القول.

الشيخ الخزامي : قد قضى الله باليسرى، فلك البشرى، واعلم أنه خطب إلي أكرم الأصهار على مهر ألف دينار فلم يسمح بفراق جنتي جناني و لم يطب عن روحي وراحي وريحاني، غير أن البيع مرتخص وغال فلا يحول بيننا المال.

الفتى القيرواني : في يدي مائة دينار إن كانت تكفيها، فبورك لك فيها.

الشيخ الخزامي : هيهات، ولكن هات (بعد قبض المال) جعل مباركا أينما كان ولكن تنظرني هنيهة من الزمان.

المشهد الثاني :

المكان : المشهد السابق.

الزمان : بعد أسبوع من حدث المشهد الأول.

سهيل : فتواعدا إلى أجل مسمى، وذهب الفتى جذلان بكشف الغمى وانكشاف المعمى، فلما حان وقت الزفاف أقبل الفتى كالغداف، فوجد الشيخ يتأهب للرحيل ويودع من هناك من أبناء السبيل فأجفل الفتى أي إجفال.

الشيخ الخزامي : (مشغول بالتأهب للرحيل وهو يودع أصحابه من نزلاء الخان).

الفتى القيرواني : (باندهاش) ما بالكم تزمون الجمال.

الشيخ : (بأسف) يا بني إني صرفت الدنانير بين الجفان والكؤوس فلم يبق لي ما يقوم بتجهيز العروس فأردت أن أتحول إلى الحلة إذ ذاك لأقضي حقها بتلبية لي هناك.

الفتى القيرواني : أشهد أن ليس لي عندك عرض ولا نقد، هلم إلى القاضي لامضاء العقد.

(يخرج الثلاثة إلى القاضي).

المشهد الثالث :

المكان : دار القضاء.

الزمان : بعد ساعة من حدث المشهد الثاني.

سهيل : فانطلق معه الشيخ والجارية وهو يرد أن يأخذها ولو بقرطي مارية فلما دخلوا إلى القاضي.

القاضي : (في صدر القاعة يحكم بين الناس عندما يدخل الشيخ والفتى وليلى).

الشيخ : (بعد أن ينتهي القاضي من حكمه في قضية) يا مولاي إن هذا الفتى خطب امرأتي إلي وهي غير مطلقة من عصمتي ولا مطلقة من يدي فاعقد له عليها إن رأيت وإلا فقل له اذهب من حيث أتيت.

الفتى : كلا يا مولاي إنها سليلته لا حليلته.

القاضي : إن جئت بينة لذاك وإلا سقطت دعواك.

الفتى : (يتردد ويتلجلج).

القاضي : انصرف وآتي ببينتك لنحكم في الأمر.

(الفتى يخرج من محل القضاء كاسف البال حزينا).

سهيل : ولما نظر القاضي إلى توقفه أمر بطرده عن موقفه وأخذ يعنف الشيخ على سوء تصرفه.

الشيخ : (يتباكى ويتنهد، ويستأذن من القاضي أن يتكلم).

سهيل : فتباكى الشيخ وتنهد ثم أشار إلى القاضي وأنشد :

الشيخ :

قد رجم الدهر بشهب النحس	حتى شدت بفراق عرسي
خوفا عليها من حلول الرمس	لشدة العيش وضنك النفس
ما برحت من أربع أو خمس	تصبح في مجاعة وتمسي
ولا أرى في راحتي من فلس	يقوم بالطعم لها واللبس
وهي فتاة من سراة عبس	إخوانها من آل عبد شمس
معتادة نحر المهى بالأمس	وشرب ألبان العشار الدخس

.

وملبس السندس والدمقس   لكنها من طيب ذاك الغرس
قد أنفت من ارتكاب الرجس   فانكرت خروجها من حبسي
وقد شكوت علتي للنطس   عساه يسقيني شراب الورس
فيكتفي الناقة شر النكس

القاضي : (يظهر عليه التأثر وتترقرق دمعة من عينيه).

سهيل : ولما فرغ الشيخ من الانشاد رق له القاضي حتى استهل دمعه أو كاد.

القاضي : أيها الشيخ لا عجب، إذ أدركتك حرفة الأدب، فاعتنم الآن بهذه الدريهمات على أمر نفسك (ويعطي الشيخ كيسا من النقود) وانفق مما رزقك الله حلالا طيبا واتق الله في أمر عرسك.

سهيل : فأخذ الشيخ نحلة القاضي وأثنى عليه بما استحق.

الشيخ : (للقاضي) مثلك من قضى الحق، وقضى بالحق.

(يخرج الشيخ وليلى وسهيل من دار القضاء إلى الساحة التي أمام القضاء).

سهيل : فلما فصلنا عن باحة القضاء وحصلنا في ساحة القضاء.

الشيخ : يا بني أقرب، وخذ هذه الرقعة واكتب.

سهيل : (يأخذ الرقعة ويكتب ما يمليه عليه الشيخ).

الشيخ :

قل للذي رام الفتاة المحصنة   إن كنت تبغي شركة عن بينة
فلتهيأ سنة بعد سنة   لكن هذا العام يقضي لي أنا
إذ قد بدأت فيه بعض أزمنة   حتى إذا ما نفدت هذي الهنه
زففتها حالية مزينه   إليك إذ تبغي بأي الأمكنة
لكن على شريطة معينه   تبذل لي من مهرها نصف الزنه

(محدثا سهيل) : يا سهيل قد استحيت من دخولي الخان، فأرى أن تترك الجواد وتنساب وتأخذ ما لي هناك من الأسباب وتلصق هذه الرقعة بالباب ثم توافيني إلى باب المدينة لنرحل من هناك بالظعينة.

(يخفت الضوء بينما ينصرف سهيل لتنفيذ ما طلب الشيخ منه).

المشهد الرابع :

المكان : باب المدينة.

الزمان : بعد الحدث في المشهد الثالث بساعتين.

سهيل : (يدخل المسرح ويفتش عن الشيخ في كل مكان فلم يجد له أثرا).

سهيل : ففعلت كما أمر، لكنني لم أجد إلا خفا باليا (يخرج الخف وينظر إليه باشمئزاز) فوافيته به على الأثر حتى أفضيت إلى الميعاد، لم أجد الشيخ ولا الجواد، فانثنيت أريد الدخول وإذا رقعة على الرتاج (يأخذ الرقعة من على الرتاج وكأنه فوجىء بوجودها) قد كتب فيها يقول (يقرأ بصوت مرتفع من الرقعة)

ألا قل لعباد بن صخر عليك تحية ولك البقاء
تركت ركوبة وأخذت أخرى فراحلة براحلة سواء

(يخرج سهيل كاسف البال) : فرجعت حينئذ بخف ميمون واستعذت بالله من مكر كل خؤون.

(ستار)

ولا يخفى على القاريء الكريم عمق السخرية الكامنة في حنايا هذه المقامة، وذكاء الحوار ورشاقته وتفاعل الشخصيات وصراعها وحركتها الدؤوبة النشيطة، ومن البين أيضا أن المقامة لا تحتاج إلى كبير عناء لتحويلها إلى عمل مسرحي، ونجد مثل هذا الاتجاه في المقامات التي كتبت في العصور العربية القديمة وفي العصر الحديث والتي سبق ذكرها آنفا، وفي الامكان تحويل مقامة أبي الثناء الآلوسي (سجع القمرية في ربع العمرية) 1272 هـ إلى مسرحية ناجحة تكشف زيف الطريقة البكتاشية كما صورها الآلوسي في أوائل القرن التاسع عشر في العراق[1]. وقد عد عبد القادر حسن من (الرواية الايقاظية) 1919 لسليمان فيضي مقامة[2]، وهي أول نص حكائي فني يظهر في العراق، بينما عدها جميل سعيد أول مسرحية عراقية[3]، وذهب علي الزبيدي هذا

(1) ينظر كتابنا/الرواية العربية في العراق ص 26 ــ 29.
(2) القصص في الأدب العراقي الحديث ص 206.
(3) نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق.

المذهب أيضا[1]. وهذا الاختلاف بين الباحثين فيمن يعدها مقامة وفيمن يعدها مسرحية، يدلل على أن المقامة الحديثة كانت تكتب على أصول مسرحية، ولا سيما الرواية الايقاظية، وهذا يسهل تحويل المقامات إلى مسرحيات يمكن عرضها على المسرح بنجاح كبير[2] ولا أريد الافاضة في هذا المجال فقد سبق وكتبت دراسات عديدة عنها.

خامسا : حكاية أبي القاسم البغدادي :

لقد سمي الكتاب بحكاية أبي القاسم البغدادي، مما يدلل على أن الحكاية هي العمود الفقري لهذا النص المهم الذي التفت إليه المستشرقون وأولوه أهمية خاصة قبل أن يلتفت إليه الباحثون العرب، ولعل عدم اهتمامهم به يعود إلى استصغارهم للنصوص الحكائية القديمة خاصة وأن هذا النص يبتعد كل البعد عن روح الوعظ والمباشرة ويضم من فحش القول والفعل الشيء الكثير، والفن الحكائي عنصر مهم من عناصر الفن المسرحي، وقد وردت في المقدمة لفظة حكاية عند التعريف على المؤلف : « كان هذا الرجل (المحكي) يعرف بأبي القسم أحمد ابن علي التميمي البغدادي شيخا بلحية بيضاء تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف وكأنه ينظر بهما من زجاج أخضر تبصان كأنهما تدوران على زئبق[3] ». وقد وردت لفظة المحلى بدلا من لفظة المحكي ولا نشك بأنها تصحيف ظاهر لكلمة (المحكي)[4].

ومما يدل بأن الحكاية هنا تعني المحاكاة بمعنى التمثيل ما ورد في المقدمة : « وانا مع هذا نجد الحاكية من الناس من يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغدر من ذلك شيئا وكذلك تكون حكايته للمغربي والخرساني والأهوازي والزنجي نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم فأما إذا حكى كلام الفأفاء فكأنه قد جمع كل طرفة في كلام كل فأفاء في الأرض في لسن واحد... ولأنه يأكل النبات كما تأكل البهائم ويأكل اللحم كما تأكل السباع ويأكل الحب كما تأكل الطيور ولأن فيه أشكالا من جميع أجناس الحيوان[5] »، وهو إذ يقدم بمقولة الجاحظ في البيان والتبيين والتي مر ذكرها آنفا

---

(1) المسرحية العربية في العراق ص 131.

(2) ينظر كتابنا/الرواية العربية في العراق ص 64 — 77، وكتابنا/القصة القصيرة الحديثة في العراق ص 31 — 32 ودراستنا/فن القص عند سليمان فيضي الموصلي، مجلة الجامعة، 9، 1972.

(3) حكاية أبي القاسم البغدادي ص 3.

(4) انظر/فن التمثيل عند العرب ص 75.

(5) حكاية أبي القاسم البغدادي، 1 — 2

إنما يريد أن يؤكد بأنه سيحاكي أبا القاسم البغدادي ويتقمص شخصيته في وضع تمثيلي، ولا يكتفي المؤلف بالتشخيص فقط وإنما يحدد الزمان والمكان في المفهوم الذي فهمه عن جدتي الزمان والمكان عند أرسطو في كتابه فن الشعر : « هذه الحكاية مقدرة على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره أو ليله[1] ». وهو ما حدده أرسطو في وحدة الزمان بأن يتحدد بدورة شمسية ، وحدد المكان تحديدا واحدا ثابتا كما حدد أرسطو مفهوم وحدة المكان : « وكان من عادته أن يدخل دار بعض الأكابر[2] » وهذا ما نلمسه من أحداث الحكاية فهي لا تتعدى نفس المكان مع إختلاف أحداثها. كما يؤكد المؤلف في مقدمة الحكاية، على أن الحكاية معناها التمثيل فهو يذكر بأنه سينقل الحكاية بحوارها وشخصياتها كما حدثت من دون تدخل منه وكما حدثت بلحنها : « وإنما يمكن استيفاؤها واستغراقها في مثل هذه المدة فمن نشط لسماعها ولم يعد تطويل فصولها وفضولها كلفة على قلبه ولا لحنا ير دفيها من عباراتهم قصور معرفة يعيرني بها ولا سيما مع انتهائه منها إلى الحكاية البدوية الأدبية التي أردفتها بها[3] ». ويؤكد المؤلف على الفعل بقوله وهو يصور تمثيل أبي عبد الله المرزباني عندما سمع غناء جارية ابن أيوب : « ثم ترى أبا عبد الله المرزباني وقد سمع هذا الغناء فتمرغ في التراب وهاج وأزبد ونعر واستعر وعض بنانه وركل برجله ولطم وجهه ألف لطمة في ساعة وخرج في الحكاية كأنه عبد الرزاق المجنون بباب الطاق[4] ». والجملة الأخيرة تدلل على معنى التمثيل والتشخيص ويتبين من هذا القول أن المؤلف هو المحاكي لأبي القاسم البغدادي المحاكي، وإذا كان أبو القاسم البغدادي قد قدم تمثيله للجمهور الجالس معه في المجلس فإن المؤلف قدمها مكتوبة للقراء ولكن في الامكان تمثيلها لذا لجأ إلى الاشارات التي يلجأ إليها عادة كتاب المسرح على شكل تعليمات يفيد منها الممثلون والمخرج معا، فهو يصف حالة أبي القاسم البغدادي وقد دخل دار بعض الأكابر في أصفهان متماوتا في هيأة النساك[5] : « عليه طيلسان قد أسبل طرفه على جبينه وغطى شطر وجهه فإذا رأى مجلسا مشهودا بأعيان الناس أخذ يهمس بتلاوة القرآن ثم يسلم من خلالها على القوم بترحيم ونعمة ويقبل على صاحب... ولا يزال يتصنع ويتخشع إلى أن يلحظ واحدا من القوم مبتسما فيقول عندئذ بذلك الخشوع والاستكانة والخضوع بعد إسبال الدموع

(1) م.س، 2.
(2) م.س، 5.
(3) م.س، 2.
(4) م.س، 78.
(5) فن التمثيل عند العرب، 79.

وتصاعد الأنفاس من الضلوع : يا قاسي القلب أكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح ؟ لاحول ولاقوة إلا بالله[1] ». ويصور المؤلف الوضع الذي يكون عليه من يمثل دور أبي القاسم البغدادي من تقلب وتبدل بين حالة وأخرى حسب المواقف والأحوال الخارجية : « ينشدها إنشادا يشجي الحاضرين ويطرب السامعين ويبقى على هذه الحالة من ناموسه إلى أن يفطن له جلد من القوم فيقول : يا أبا القسم لابأس ما في القوم إلا من يشرب و... فإذا معها تبسم ويقول : حقا تقول بالله كشاخنة صفاعنة... ثم ينطلق من جلسته ويحل عقد حبوته وينحى طرف طيلسانه عن جبينه ويستوي في جلسته ويقول...[2] ». ويمضي الكاتب في تقديم تعليماته حتى نهاية الحكاية : « ثم يتم في النوم فيسمع بالغداة أول ما يسمع صياحه ويقول : أصبحنا وأصبح الملك لله مرحبا بالنهار[3] ». ونخرج من كل هذه التعليمات وغيرها كثير مبثوث في أرجاء الكتاب يدلل على أن حكاية أبي القاسم البغدادي كتبت لتمثل أمام جمهور العامة خاصة وأنها تتفق كل الاتفاق مع أذواقهم ويهبط فيها الحوار إلى لغة التخاطب في القرن الرابع الهجري، ويكثر فيها الكلام البذيء والحركات المبتذلة التي تثير الضحك لدى العامة، كما أن بطل الحكاية، أبو القاسم البغدادي، يمثل ازدواجية الانسان العربي في عصره نتيجة لتردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وهذا ما لمسناه أيضا في مقامات الهمداني والحريري وما كانت عليه شخصياتهما فيها. والبطل في هذه الحكاية هو أبو القاسم البغدادي وتتحرك حوله العديد من الشخصيات الثانوية التي تظهر في بعض المشاهد وتختفي في مشاهد أخرى، وتنقسم حكاية أبي القاسم البغدادي إلى عدة مشاهد يجمعها زمان واحد ومكان واحد وشخصية أساسية واحدة ويتصاعد الحدث حتى يبلغ ذروته ثم ينتهي بانتهاء اليوم وانبلاج صباح اليوم التالي، وتقع الحكاية في ست وأربعين ومائة صفحة من الحجم الكبير.

★ ★ ★

(1) حكاية أبي القاسم البغدادي، 5.

(2) م.س، 6.

(3) م.س، 145.

المشهد الأول :

المكان : قاعة كبيرة في دار من دور أكابر بغداد.

الزمان : القرن الرابع الهجري.

أبو القاسم البغدادي : (شيخ بلحية بيضاء تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر تبصان كأنهما تدوران على زئبق عيارا نعارا طفيليا أديبا عجيبا مداحا قداحا ظريفا سخيفا نبيها سخيفا قريبا بعيدا صديقا زنديقا، ناسكا فاتكا... الخ، يدخل الدار متهاوتا متسمتا في نسك الأبرار، عليه طيلسان أسبل طرفه على جبينه وغطى شطرا من وجهه، المجلس مشهود بأعيان الناس، أخذ البغدادي يهمس تلاوة القرآن[1]) يسلم على القوم (إلى صاحب الدار) حي الله ذا الوجه بالسلام وحباه بالاكرام، تعالى رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله...

أحد الجالسين : (يبتسم من تصنع أبي القاسم البغدادي).

أبو القاسم : (يسيل الدموع ويصعد الأنفاس) يا قاسي القلب أكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح لاحول ولاقوة إلا بالله، أنت في لهو وطرب وأهل بيت نبيك في قتل وحرب

لعن الله من يعادي عليا ... وحسينا من سوقة وإمام
يأمن الظبي والحمام ... ولا يأمن من آل الرسول عند المقام

... الخ

يمسح عينيه من البكاء ويتنفس الصعداء).

أنا أبرأ من كل من أضمر الغدر ... بعد الوصي يوم الغدير
أنا مولى محمد وعلي ... والامامين شبر وشبير

... الخ

أحد الجالسين : (يفطن إلى ادعائه) يا أبا القسم لابأس ما في القوم إلا من يشرب و...

---

(1) م.س، 3، 5.

أبو القاسم : (يتسم ويتغير مظهره) حقا تقول بالله كشاخنة ضفاعنة أولاد الغناء والحشايا أتباع الشواء والقلايا عبيد القدح والرطلية... الخ (ينطلق من جلسته ويحل عقد حبوته وينحي طرف طيلسانه عن جبينه ويستوي في جلسته) صباحا صالحا لا رديا ولا فاضحا (ينظر إلى أحد الحاضرين ثم يقبل على صاحب المجلس) يا سيدنا من هذا ما اسمه امتعني الله بفقده.

صاحب المجلس : هذا رجل فاضل أديب يعرف بأبي بشر.

أبو القاسم : عبس وتولى لا إله إلا الله... قفل على خربه... لولا بياض الثياب حسبته من الكلاب... الخ. وذا الآخر من هو كأنه صورة على باب حمام.

أحد الجالسين : هذا فلان الكاتب.

أبو القاسم : كاتب يصفع بالنصل قفا كل أديب.

كاتب كلما تربع في الدست فسافي أنوف أهل الزمان

أحد الجالسين : هذا متصل بصاحب الديوان وهو إنسان خطير.

أبو القاسم : وايش علي، من هذا، بعرة بعير في المد الكبير ما بقي بعد النبي والصحابة من على وجهه مهابة... الخ (يرنو إليه نظر مريب) ما هو لعمري إلا ظريف.

الكاتب : (يحتار ويرشح جبينه من الحياء).

أحد الجالسين : يا أبا القسم وله خط حسن وبلاغة.

أبو القاسم : فلم لا يبحر أنامله بسلح اليهود... الخ

أحد الجالسين : وهو في عمل جليل.

أبو القاسم : زدني به معرفة كأنه خازنة أم موسى على خرا الدجاج... الخ وايش هذا الأسود القائم على رأسه.

أحد الجالسين : خادمه وله جماعة مماليك وخدم.

أحد الجالسين : وما كان له بد أن يريني خدمه ومماليكه أي لعمري لولا الخدم ما ظهرت مرتبة الملوك ولا ظهر الغني من الصعلوك. (يلتفت إلى صاحب الدار) يا سيدنا وهذا الآخر ايش هو قد كبر عمامته ونقش جبته وضري بفضل نشيط لحيته وما أكبر عمامته المشومة كأنه حمال على رأسه رزمة :

في رأسه عمامــــة ملفوفــــة مرخلــــة
كــــأنها في رأسه قــدر على سفرجلــة

وهكذا يمضي في السؤال عن كل واحد في المجلس وبعد أن يتعرف عليه يعلق تعليقا ساخرا لاذعا، ويمضي على هذا المنوال حتى الصفحة السابعة عشرة حيث يسأله صاحب الدار.

صاحب الدار : يا أبا القسم ما بقي في المجلس أحد لم تذكره غيري.

أبو القاسم : يا سيدنا ما عسى أن أقول فيك إلا كما قال النبي ﷺ المرء على دين خليله. فلينظر أحدكم من يخالل... الخ ويمضي في كلام لاذع ساخر، ثم يسأل :

أحد الجالسين : يا أبا القسم ايش نقول وايش نعمل.

أبو القاسم : تكونون ناسا فيهم خير ومرؤة ولا تكونون بهايم.

أحد الجالسين : يا أبا القسم وكيف نكون أناسا ؟

أبو القاسم : تعيشون عيش الحكماء تقبلون وصيتي حتى تكونوا كذا.

أحد الجالسين : يا أبا القاسم فبينها لنا.

أبو القاسم : وما تغني الآيات والنذر عن قوم لا يؤمنون... الخ.

أحد الجالسين : يا أبا القسم آخره قل لنا.

أبو القاسم : وتقبلونها مني ؟

الجميع : (بصوت واحد) نعم.

أبو القاسم : اقبلوا ما آمركم به وانتهوا عما انهاكم عنه قابلوا قولي بالطاعة فإنني ناصح لنفسي والجماعة. ويمضي بكلام تختلط فيه الموعظة بالسخرية اللاذعة بالكلام البذيء ويمتزج الشعر بالنثر كعادته عند الاجابة.

أحد الجالسين : يضحك فيقابله أبو القاسم بكلام بذيء تترادف فيه السجعات وبشعر لا يقل بذاءة وسخرية ثم يقبل على ساكت في المجلس :

أبو القاسم : وأنت يا بهيمة الله لم لا تتكلم، ويمضي في ذمه والسخرية منه.

وهكذا ينتهي المشهد الأول في (صفحة 21)، وهو مشهد يضم جميع صنوف الكوميديا الموجهة بأسلوب لاذع ساخر لولا أنه يفسد الحوار الجميل بالألفاظ البذيئة ومقطعات الشعر التي تضعف من تلاحم الحوار وحيويته.

المشهد الثاني :

المكان : نفسه.

الزمان : بعد المشهد الأول بأكثر من ساعة.

أحد الجالسين : دعونا من أبي القسم وحديثه، الجو اليوم طيب والهواء صاف يجب أن نشرب على كيمخته ثلثا.

أبو القاسم : مالكم في جميع أحوالكم يا أهل أصفهان إلا هذا البناء الغث الرث... ويمضي في ذم أهل أصفهان وذكر مساوئهم، إلى أن يصل في قوله : إن اسمعتكم واجبا تصبرون له.

الجميع : قل يا أبا القسم.

أبو القاسم : والله ما أنسى بلدتي وتربيتي ولا أرضي ببغداد جنة الخلد. ويمضي في وصف محاسن بغداد وفضلها، ثم يسكت ويقول : والله إني أقول شيئا آخر وإن كرهتموه.

الجميع : قل.

أبو القاسم : حقا أقول ليس لكم أصل بين الملوك لا في معارضكم ولا في منافعكم ولا في طعامكم ولا في لباسكم ولا في مركوبكم كأنكم خلقتم عبثا.

أحد الجالسين : كيف ؟

أبو القاسم : ما أرى على كثرة تصرفاتي جوادا على جواد ويمضي في حديث جميل ساحر حتى ينهي قوله بيتين من الشعر :

له عنق مثل جذع السحوق　　يشذبه الصانع المقتدر
وعين له حدرة بدرة　　شقت مآقيها من أخر

آخر :

ومنخره كالكير لم تشق به　　أنفاسه ولم يرحها من تعب
يرسلها جنايبا وينتشي　　شمايلا إلى فؤاد يضطرب
مقبع إذا استقبلته من جهة　　حتى إذا استدبرته قلت أكب

(ويقطع الحزم بانتفاخ خاصرته ويزلزل الأرض بصهلته).

المشهد الثالث : مشهد الطعام :

المكان : نفسه.

الزمان : بعد المشهد السابق بساعتين.

أبو القاسم : (يمضي في تعداد أنواع الأطعمة التي يحبها وتكاد تغطي جميع الأكلات المعروفة).

أحد الجالسين : أكل هذا تريد، أمر الله عظيم لا والله اقتصد.

أبو القاسم :

إن الهديـة أهواهـا وتعجبنـي وبالبهطـة قلبـي مفتـون
وإن ذكرت شواها هاج لي طربا وإن أتى بعده لونان يكفيني

ويمضي في إطراء أنواع الأطعمة الممتدة أمامه وهو يأكل بنهم، ويدور حوار شيق عن الطعام بينه وبين الجالسين ويحاول أن يذكر صفات مقززة للأطعمة لكي يصرفهم عن الطعام و يستحوذ عليه وبعد أن يغسل يديه يقول : أين أبو الجلب أين أبو الصناج (النرد) والشطرنج.

المشهد الرابع : مشهد لعب النرد والشطرنج) :

أبو القاسم : من ينشط من ذا الشقي الذي يبيح دمه.

(يتنافر الجالسون من ملاعبته).

أبو القاسم : نعم إذا ظهر الوالي اختبى رقيقهم.

(ينتدب الجالسون له واحدا لملاعبته).

أبو القاسم : كيف يلعب أبو المشاكل ؟

الجميع : هو جيد اللعب.

أبو القاسم : البغل الهرم لا يروعه صوت الجلجل (إلى ملاعبه) :

يا ذا الذي عرض لي عرضه آلـفت بين النـار والعرفـج
إن الـذي تحك في جلـده فنما تحك بالعـوسج

(يبتدي بتقديم بياذقه مرددا) :

خيـــط على زفـــرة فم ولم يرجـــع إلى دقـــة ولا هضم

آخر :

ويصهل في مثل قعر الطوى صهيـــلا يـــبين للمعـــرب
كـــأن مقـــط شرا سيفـــه إلى طـرف القـنب فالمنـــقب
لطيـف بتـرس شديـد الضفـا ق من خشب الجوز لم يثقب

ويمضي الحوار الشعري بين الجالسين بين صفحتي (22 — 25)، وفي الشعر أبيات لشعراء معروفين وأبيات غير موزونة وأخرى بذيئة وفيها أبيات جيدة.

ويمضي أبو القاسم البغدادي في وصف الدور وأنواع الأطعمة وأصناف الأثاث وأطايب الخمور ويدور حوار بينه الجالسين في هذا الصدد، ثم يتحدث عن أنواع الغناء والمغنين ويطلب سماع أغنية بغدادية ذات صوت شجي ويدور حوار بينه وبين الجالسين حول هذا الموضوع. وبقدر ما يمضي في مدح الغناء البغدادي والمغنيات البغداديات يقدح ويذم مغنية سمعها في أصفهان ويدور حوار بينه وبين الحاضرين في هذا الصدد، حتى الصفحة الخامسة والستين من الكتاب حيث يقول في نهاية قدحه للمغنية الأصفهانية : سلط الله عليك آفات سوق الدواب.

أحد الجالسين : يا أبا القسم آفات سوق الدواب ما هي لكمة صدمة زحمة لطمة.

أبو القاسم : كم تشغلني يا أبله وتسألني عن الأباطيل وتقطع كلامي بما لا يفيدك ما أرى والله على رأس أحدكم غلاما نظيفا غنج الحركات حلو الشمائل. ويمضي في وصف الغلام ويدور حوار بينه وبين الجالسين حول هذا الموضوع. ويروي أبو القاسم للجالسين قصة الغلام الذي أحب جارية وأرادها لنفسه حتى بلغ ولعه بها حد الجنون، ثم يدور حوار بينه وبين الجالسين عن ولع الرجال بالمغنيات بأصوات معينة بذاتها ثم مالوا إلى ذكر المغنين من الغلمان.

وينتهي هذا المشهد بقول أبي القاسم لصاحب الدار : صدعتنا آتنا غداءنا لقد لقينا من سفرنا هذا نصبا.

صاحب الدار : نعم ايش تقترح يا أبا القسم فقد فزعتنا منك فيما تشنفه.

أبو القاسم : لا بأس لا أضايقكم في المطاعم معاذ الله.

الجميع : قل يا أبا القسم.

خرجنا بكرة سحرا بليل عشاء بعدما انتصف النهار
قصدنا أرنبا وبنات آوى أخذنا الذئب وانفلت الحمار

ويستمر المشهد بحوار جميل ساحر أخاذ يعج بالسخرية اللاذعة والتعليقات المتفرقة من اللاعبين والمشاهدين، وينتهي المشهد بأن يهدده الخصم بالانتصار عليه في لعبة الشطرنج ولكنه يتمكن من قتل ملكه بفرسه.

المشهد الخامس : مشهد العشاء :

أبو القاسم : (مقبلا على الجالسين) صائمون اليوم نحن.

الغلام : (يدخل) تفضل.

أبو القاسم : (يقوم ويطمئن إلى جودة الطعام) جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقا (يتفحص الطعام ويقول إلى من يليه مسمعا صاحب الدار) ذا والله شيء مليح ذا والله مروة عظيمة كأنه ضلع نضيد... الخ.

ويدور حوار طريف حول أنواع الأطعمة والمأكولات ويكثر أبو القاسم من التعليق على كل صنف يتناول منه ثم يتشعب الحديث حول موضوعات مختلفة ويسأله أحدهم :

أحدهم : يا أبا القسم تعرف شيئا عن السباحة ؟

أبو القاسم : يا أحمق وسوادي لا يحسن أن يركب البقر وتركي لا يحسن أن ينزع في القوس أنا والله أسبح من الضفدع ومن التنين... الخ

أحدهم : يا أبا القسم أريد أن أعرف شيئا عن الفاظ الملاحين وأحوالهم.

أبو القاسم : يحتاج أن تعرف ألوان المراكب من السفن والسميريات والمراكب... الخ

أحدهم : (يسأله) يا أبا القسم أين مقامك ببغداد ؟

أبو القاسم : مقامي بها في سكة الجوهري.

ترى النعل فيها يبيع القفا على من يريد ولا يشترى
ويصفع قحف السقيم المريب فتندر عين الصحيح البري

ايش تعمل بداري ويحك حماقة وفضول، دار أسست على غير التقوى بحمد الله... الخ.

المشهد السادس : الشراب :

المكان : نفسه.

الزمان : بعد آذان العشاء.

يبدأ هذا المشهد مع مجلس الشراب في صفحة تسع ومائة ويستمر حتى آخر الكتاب في صفحة ست وأربعين ومائة، وهو المشهد الأخير في هذه الكوميديا الجميلة التي تقف في مستوى ما كتبه موليير للمسرح الكلاسيكي من انتقاد لاذع وسخرية هادفة للمجتمع الفرنسي في عصره.

أبو القاسم : (وهو يصب شرابه في القدح) نور والله ضميره نار.

نـــار ونـــور قيـــدا بوعـــاء جـــوزاء در في سماء عقيـــق

يتخرط والله من القدح حريق تسعر منه اليد... الخ. ويمضي في إطراء الخمرة وذكر أصنافها وأنواعها ومجالس شربها ثم (يقبل على صاحب المجلس) :

مـولاي يـا مـن لـه وفيـه ما عشت نفسي ترضى وتغضب
زوجـة مـن لا يهواك مـثلي أسفـــل قـــدر استها تشعب.. الخ

آخر :

يـــا مـــن بـــه درج المعـــا لي والنهى متعاليـــــــــــــه
لازال مـــــن حجـــــري إلى فكـــــي غـــــدوك شاقيـــــه

آخر :

يـــا ملكـــا أروى أحاديثـــه روايـــــة المستـــــنصر الحاذق
كأنـــي أروي حـــديث النبـــي محمـــد عـــن جعفـــر الصادق

آخر :

مثـــلك لا يخرج الطبيعـــة أو يخرج بـــزر القثاء مـــن الجزر.. الخ

آخر :

أحمد اللـــــه على نعمـــــه قـــد أنجز الدهـــر بها وعـــده
نلت الذي مازلت أغرى بـــه على طريـــق الفـــأل مذمـــده
والمن للمـــولى على عبـــده في فعلـــه لما اشتـــرى عبـــده

ويمضي أبو القاسم البغدادي في حواره مع الآخرين يمدح هذا ويلتفت الى آخر ليقدح فيمن مدحه، ويظهر المشهد الازدواجية المؤلمة التي كونت أبا القاسم البغدادي والنفاق والتزلف وسوء الخلق المتجسد فيه وما هو إلا نتاج عصره وصورة من صور المجتمع الذي عج بالتدهور والتخلف.

أبو القاسم : (يقبل من يليه من اليمين فيفاوضه ويتسمع من أحاديثه ويستهش لها) يا سيدنا ذا والله ليس كلام البشر هو سحر يوله القلوب والأسماع... الخ

الجالس على يساره : في أي شيء أنتم ؟ !

أبو القاسم : (يغمز للجالس على يساره بعينه ويقبل عليه) يا سيدنا إنا في محنة صلعاء بلا طاقة شعر في كلام أثقل من الجندل وأمر من الحنظل هذيان المحموم وسوداء المهموم لمثله يتسلى الأخرس عن كلمه... الخ.

الجالس على اليمين : (ينشده شعرا).

أبو القاسم : (يظهر على وجهه البشر) أعيذه بالله ما أصفى نظره وأنقى درره وأغور بحره وأحكم نحته ونحره... الخ.

الجالس على اليسار : (يصغي إلى نفاق أبي القاسم).

أبو القاسم : (يلتفت إلى الرجل الجالس إلى يساره) يا سيدنا أما كنت تسمع ذا الشعر البارد العبارة، الثقيل الاستعارة، وتلك الاشارة الفاترة يا سيدنا بلا حلاوة ولا طراوة وليس إلا اقواء وايطاء لو شعر أعزه الله بانقص لما شعر.

الجالس على اليمين : (يقبل على أبي القاسم).

أبو القاسم : (يقبل عليه) سيدنا بحمد الله كريم الأخلاق، والأطواف المجد لسان أوصافه، والشرف نسب أسلافه، ما ورث المحاسن عن كلالة، ولا ظفر بها عن ضلالة، شجرة طيبة أصلها في الماء وفرعها في السماء... الخ.

وعندما يبدأ الغناء يمضي أبو القاسم البغدادي في حواره اللاذع مع الطنبوري والعواد والمغنية، ويشتد الحوار والصراع والنقد اللاذع بينه وبين الجالسين حول الغناء والمغنين.

أحدهم : (يضحك من تعليقات أبي القاسم البذيئة).

أبو القاسم : (يلحظه) ضحك الأفعى في جراب النويرة، ضحك الدب بين الكلاب... الخ. ويمضي أبو القاسم البغدادي في تحرشاته وسخريته اللاذعة من جمهور الجالسين.

الجماعة : (وهم في حيرة) ايش نعمل في التخلص منه ؟

أحدهم : (بهمس) يسقى أقداحا بالدوستكاينات حتى ينام.
(يقوم من الجماعة من لم يعربد عليهم من القوم وبأيديهم كؤوس ويقبلون إليه).

أبو القاسم : (يلحظهم) مهلا يا بهائم الله جملا جملا لا تنكسر المحامل لازلتم قرن واحد.

تفــرقت الظبــاء على حـــراش فما يدري حراش ما يصيــد

(يقبل أحدهم) : يا زوج ألف بفاءة خراءة دعوة مثل دعوة الاخلاص... الخ.

ويمضي أبو القاسم في حوار ساخر داعر معهم يسخر منهم ويسخرون منه. وبعد أن يعرض بالعديد منهم يقبل عليهم جميعا فيقول :

أبو القاسم : (لجلاسه) يا كلاب يا ذئاب يا ذباب يا نطف السكارى في أرحام القحاب... الخ

ويمضي في مثل هذا الكلام الساخر القبيح فيتناوم :

أبو القاسم : (ينشد وكأنه تمكن من السلطان فهو يخاطبه)

سيدي إن وليت نصري وإلا لم يكن لي بحرب خصمي طوق
معـــه الجاه والدنـــانير والما ل ومالي عليه غيرك خلــق.. الخ

آخر :

يا سيــدي إذا الكـلب شره قــد تمرد.
سكران من نظر المال لا الشراب المبرد.
وكلما أسكرته الدراهــم الصرف عربــد.

امرأة : (تخرج إلى أبي القاسم) أيها الشيخ ما بك حتى تبكي تارة وتصيح أخرى.

أبو القاسم :

يا أخت لو قد رأيت حالي بكيت فيما شهدت منـــي

آخر :

آه محنـــــة أوقـــــعت فيها يـــا لها مـــن قبـــح زلـــة

ويمضي حوار الآخرين حتى يغلب النوم أبا القاسم.

أبو القاسم : (منشدا وقد تخايلت له المغنية التي أعجبته).

ويك ستـــي كلمينـــــي قبـــل أن أبصر مثلـــه
أدركينـــــي وأعيـــــنين ي على الخد بقبلـــــة .. الخ

المرأة : ويحك أما تعلم أنك شيخ.

أبو القاسم :

شيـــخ نـــرى أن مقلتـــــه تعـــــدى ولكن بالمهـــــج

ويمضي في حوار بذيء مع الجالسين :

أبو القاسم : (يشرب ويقدم لها الكأس) بالله عليك أشربي وأنا حاضر.

المرأة : (تأخذ القدح من يده).

أبو القاسم : (يستغيث منشدا)

كـــأنها والكـــأس في كفهـــا بـدر الدجى في يـده الزهـــره

وتبقى المرأة عنده يلاعبها إلى أن يظهر منه بعض النبوة فيسبب واحدة طنانة.

المرأة : اسخن الله عينيك من شيخ ضروط.

أبو القاسم :

قد غضبت ستي وقد أنكـــرت فرقعـــة تظهـــر في ظهـــري
ولـــيس لي ذنب سوى أننـــي اضرط بالليـــــل ولا أدري
حليت شعري وهـــي حردانـــة من حجرها اضرط أم حجري

(ثم ينقلب إلى موصفه منشدا)

عذراء في حكمي وإن لم يكن لا المزح يثـــــنيها ولا الجد
قـد صرفتـي مثل مـــا يصرف لمائـــدة الأسنـــان والسعـــد

صاحبه : يا أبا القسم ما كان ذلك السوار الطويل.

أبو القاسم : كنت أطرح بينهما ساقا من المودة فنفرت مني وجمحت علي.

صاحبه : وايش قلت لها مما يوجب النفار.

أبو القاسم : لقد قلت أيضا ذلك أو قلت :

ما لك لم قد نفرت يا ستي　　وأي شيء عليك لو بتي
أبوك ترق وأنت لي ولد　　ولا تعقي أباك يا بنتي

جليسه : وما قالت لك في جواب ذا ؟

أبو القاسم : قالت كذا أنت غير أبي　　أخاف أن... في...　　... الخ

ويمضي أبو القاسم في الكلام المغرق في البذاءة ويدور حوار حاد بينه وبين الآخرين، ويسكت المغني ويغني مكانه بصوته القبيح حتى يسكته القوم ثم يقول للجماعة :

أبو القاسم : بالله عليكم تطابقوا تعانقوا واجعلوها دائرة (يقول للساقي) :

أدر الكأس علينا　　هم كما نحن حضور
إنه أطيب يوم　　شربت فيه الخمور　　... الخ

ويسرف أبو القاسم في فجوره ودعارته وسخريته واقذاعه حتى يضجر القوم.

أحدهم : ويحك إلى متى هذا السخف أيها الشيخ أما تستحي.

أبو القاسم : يا سيدنا

شيخ سخيف ولكن　　يأتي بسخف مليح

(للمغني) خذ خفيفا على إيقاع ماخوري (يثب ويأخذ في الرقص منشدا) : (شعر بذيء) (ولا يزال يرقص إلى أن يسقط على الأرض من بهر الرقص وكظة الشراب).

أبو القاسم : (بانبهار للمغني) بالله اشف غليلي بصوت شجي.

المغني : (بسخط وبلغة فارسية) من هذا الطاعون الذي امتحنتمونا به الليلة.

أبو القاسم : (يفهم كلمة بالطاعون) يا كلب أنا طاعون تعرفني.

من استخف بقدري قم يا مخنث غني
ولا تطاول علي تطاول المتغني
فلو بلغت الثريا ما كنت إلا مغني

ويستمر الحوار بين أبي القاسم والحاضرين في المجلس حتى يقول له أحد الحاضرين :

أحدهم : ايش عمل هذا المسكين حتى تواجهه بكل هذا.

أبو القاسم : يا دب هو ذا يتعصب علي.

أفيه من خستي فاني قد صرت قردا من القرود

ويعود الحوار حادا بذيئا ساخرا بين أبي القاسم والحاضرين حتى إذا ما تعب من كثرة الكلام والشراب والحركة والسباب سها وتصور الفتى الديلمي الذي فتن به في المجلس :

أبو القاسم :

يا حياتي طوبى لمن يردك حماك عني العدى فما أجدك
قدك غصن لاشك فيه كما وجهك شمس نهارها جسدك

ويستمر الحوار بينه وبين الجالسين حتى يغرق في النوم.

المشهد السابع : بداية النهاية :

المكان : نفسه.

الزمان : صباح اليوم التالي.

أبو القاسم : (مستيقظا من نومه) أصبحنا وأصبح الملك لله مرحبا بالنهار الجديد والكاتب الشهيد اكتب بسم الله الرحمن الرحيم، يقول أبو القسم علي بن محمد التميمي البغدادي أشهد أن لا اله إلا الله وحده لا شريك له وأشهد أن محمدا عبده ورسوله ربنا آمنا بما أنزلت (الآية)، ألم تنزيل الكتاب لا ريب فيه من رب العالمين (يهمس فيها بينما يجهر منها بقوله تعالى) تتجافى جنوبهم (الآية).

أحدهم : يبتسم.

أبو القاسم : ويحك أكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح عليه وعلى آبائه الطاهرين السلام.

لعن الله من يعادي عليا وحسينا من سوقة وامام

(يلبس الطيلسان على هيئته الأولى) السلام عليكم (يخرج).

(ستار)

* * *

إن حكاية أبي القاسم البغدادي مسرحية متكاملة كتبت على شكل رواية من دون أن تقسم إلى مشاهد وتعتمد في أحداثها على شخصية بطلها أبي القاسم البغدادي الذي يمثل عصره، الانسان المزدوج بين الورع والرذيلة، بين الجد والهزل، بين الصلابة والخنوع، بين الحكمة والبذاءة، وهو إنسان مصلحي منافق لا يفكر إلا بمصلحته ومتعه الحسية، وهذه التركيبة الغريبة حصيلة عصر من الفساد والتدهور، ولا يعثر المشاهد على حدث متصاعد تقليدي يبلغ الذروة ثم ينحدر إلى النهاية، بل نجد في الحكاية أن البداية هي النهاية، وأن النهاية هي البداية، وأن العقدة فيها هي شخصية أبي القاسم البغدادي المنافقة المزدوجة.

وقد جاء الحوار جميلا ومتناسقا ومتفاعلا ودافعا للحركة والصراع لولا أنه أطال في بعض المواضع إطالة غير مبررة وأكثر إيراد الشعر وبلغت المقطعات أكثر من العشرين بيتا طولا وإن جاء ورودها بقلة، كما أسرف في الحوار البذيء والفحش والسخرية من بعض المقدسات التي لا يمكن تناولها بهذا الشكل من الاستهانة، كما ركز المؤلف على شخصية أبي القاسم فقط وجعل الشخصيات الأخرى أقرب إلى الظلال تدور في فلكه، وتستخدم محفزا لاثارة مشكلة من المشكلات التي يسعى المؤلف إلى عرضها من خلال أبي القاسم، ولو أعطى لشخصيات أخرى أهمية خاصة لولد المؤلف نوعا من التكافؤ بين الشخصيات تزيد من حدة الصراع وقوة الحركة، وقد ساعد هذا الموقف المؤلف أن يكشف عن جميع جوانب الشخصية ــ الخارجية والنفسية والاجتماعية والفكرية من خلال الحوار بحيث بدا لنا أبو القاسم شخصية متنامية مدورة مكشوفة أمامنا تماما وكأن المؤلف سعى ــ كما سعى أصحاب المقامات ــ إلى عرض مثل هذه الأنماط الانسانية التي سادت في عصر التدهور والانحطاط، ومن هنا نجد أن هذه الحكاية أخلاقية لأنها تسعى إلى كشف مثل هذه الشخصيات المنافقة والمزدوجة لغرض إصلاح المجتمع ولا يمنع

ما في الحوار من بذاءة أحيانا من أن نضعها في مصاف الأعمال التهذيبية والأخلاقية.

وإذا تسألنا هل مثلت هذه الحكاية في عصرها أو بعده ؟ وهل قصد المؤلف إلى كتابتها وهو يطمع بتمثيلها ؟ لا علم لنا بذلك سوى قصد المؤلف أن يتولى الحاكمون أداءها حين قال (فمن نشط لسماعها) ولم يقل (لقراءتها)[1].

ويمكن للعاملين في المسرح العربي تحويلها إلى مسرحية ناجحة بعد حذف الكلام البذيء والتطويل غير المغني والشعر الذي لا لزوم له.

سادسا : القصص الدرامي عند العرب :

اهتم العرب بالقصص والحكايات منذ عصر ما قبل الاسلام وتنوعت هذه القصص، بين قصص الملوك مثل ملوك كندة والحيرة والفساسنة وحمير واليمن. وقصص الأسفار والرحلات : مثل رحلة عبر كسرى إلى اليمن وقصة فتكة البراض وقصة هاجس الأعشى وقصة أولاد نزار بن معد مع الأفعى بن الأفعى الجرهمي، ورحلة أبي طالب إلى الشام وبشارة بحيرى له، ونجى سواد ابن محارب، وقصة يوم بطن عاقل. وقصص الأساطير : مثل قصة طسم وجديس،وقصة عاد والريح وقصة ثمود والناقة وقصة مصرع الزباء، وقصة علقمة بن صفوان وشق من الجن وقصة ربيبة الجان، وقصة آساف ونائلة ــ الآنف ذكرها ــ، وقصص النوادر والفكاهة : مثل قصة نعيمان مع سويبط، وقصة نعيمان مع مخرمة بن نوفل. والقصص الخرافي على ألسنة الحيوان وهو كثير جدا. والقصص الغرامي : مثل قصة عروة وعفراء وقصة المرقش الأكبر وأسماء. والقصص المنقول عن الأمم الأخرى مثل قصة النعمان في يومي بؤسه ونعيمه، وقصة رجل من حنبة فقد بنيه السبعة، وقصة طبيب العرب بين يدي كسرى[2]. وقصص الحروب : مثل قصة حرب البسوس وقصة كليب وقصص الفروسية : مثل قصة عنترة العبسي وقصة البراق وقصص الحب العذري : مثل قصة المضاض ومي وقصة بشر وهند وقصة قيس لبنى وقصة ديك الجن وقصة ليلى والمجنون. ومعظم هذا النوع من القصص، قصص إسلامي[3]. وجميع هذه القصص ذات خط درامي وتعتمد على الحوار المولد للحركة والصراع أكثر من اعتمادها على السرد ومن هنا جاءت إمكانية تحويلها إلى مسرحيات

---

(1) فن التمثيل عند العرب، 90 ــ 91.

(2) ينظر/القصة العربية في العصر الجاهلي.

(3) ينظر/القصة العربية القديمة.

أو مشاهد مسرحية جيدة جدا.

وقد أجمع العلماء على أن العرب في الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التي تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني يكاد يكون ذخيرة كاملة من القصص الذي تناقله الناس عن شعرائهم ومجالسهم وملوكهم، إن أبي الفرج يرسم في كل فصل من فصول كتابه صورة كاملة لمجلس من المجالس ويكاد يحدد في براعة ودقة كل ما في المشهد من جزئيات[1]. ونجد مثل هذه المشاهد الدرامية الكاملة في كتب الجاحظ كالبيان والتبيين والحيوان والبخلاء — كما مر بنا سابقا — والعقد الفريد لابن عبد ربه، وخزانة الأدب للبغدادي، ونفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب لأحمد المقري وطوق الحمامة لابن حزم الأندلسي ومصارع العشاق لابن الحسين السراج، والموشى لابن يحى الوشاء وروضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن قيم والجوزية وذم الهوى لابن الجوزي وتزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق لمحمد داود الأنطاكي والشعر والشعراء لابن قتيبة والأمالي للقالي ومروج الذهب للمسعودي وفي نوادر جحا. وكثر ذكر أيام العرب ووقائعهم الحربية كيوم داحس والغبراء ويوم الفجار ويوم كلاب ويوم ذي قاد وغيرها من الأيام، في كتاب الأمثال للميداني وقيد الأوابد للبنجذيهي وجمهرة الأمثال للعسكرى والمستقصي للزمخشري والفاخر للمفضل بن نهمة وما نجده من مشاهد في كتب أحمد أمين التاريخية وكتاب قصص العرب التي جمعها محمد أحمد جاد المولى وزملاؤه في أربعة أجزاء ضخمة. ويتمكن الباحث بسهولة أن يحول العديد مما ورد في هذه الكتب من قصص إلى مشاهد ومسرحيات ناجحة ولكنني سأكتفي بتحويل نموذج من قصص العرب إلى مسرحية لوضوح الخط الدرامي فيها بشكل كبير ومن دون عناء أو مشقة، وسأقف عند كتب الأخبار والقصص لأنتقي منها نماذج مسرحية، مثل كتاب التيجان في ملوك حمير الذي رواه ابن هشام عن جده لأمه وهب بن منبه وكتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شريةوسأختار من كتب السير، سيرة ابن هشام، وكتاب الفرج بعد الشدة للقاضي ابن تميم التنوخي، وكتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ورسالة الغفران للمعري، وسأختار من الأدب الشعبي نموذجا من ألف ليلة وليلة، ومن أدب الرحلات، رحلة ابن بطوطة، وأخيرا كتاب يوم القيامة لمحمد بن محرز الوهراني[2]. وقد وقع اختياري على هذه الكتب لأن فيها روحا درامية

(1) في الرواية العربية، 22 — 23.

(2) ينظر العرب والمسرح، 119 — 137، في الرواية العربية 86 — 164.

واضحة، وعملية تحويل ما ورد فيها من قصص إلى مسرحية ناجحة لا يحتاج إلى أي جهد يذكر غير كتابتها بشكل مسرحي بدلا من الشكل القصصي الذي يتداخل فيه الحوار مع السرد كما هو الحال في قصص هذه الكتب.

1 ــ قصص العرب : دعابة[1]

المشهد الأول :

المكان : برية يرعى فيها الغنم.

الزمان : صباح يوم من أيام ما قبل الاسلام.

الراعي : (تبدو عليه السذاجة والفقر والوله عندما يرى فتاة لعوبا تمر بالقرب منه، تعابثه محاولة إثارة عواطفه) إني أحبك، لم أعد صبرا على فراقك.

الفتاة : (وهي تمعن في إغرائه والتلاعب بعواطفه) إن كنت تحبني حقا فزرني صباح غد.

الراعي : (وقد اضطربت حركاته وتقطعت أنفاسه وتصبب عرقا وأحس بدوار، وارتجف صوته) أأنت جادة فيما تقولين ؟ !

الفتاة : (تضحك بإغراء) كيف تشك في صدق قولي يا جحود ؟

الراعي : (موزع بين اليأس والرجاء) ولكن أهلك ! ماذا يقول أهلك ؟ !

الفتاة : أنسيت أن غدا يوم انعقاد السوق ؟ إنهم لا يتخلفون عنه كل أسبوع (تغادره الفتاة بغنج).

الراعي : (يتابع الفتاة بعينيه وهي تبتعد) أكاد أجن فرحا (يقفز في الهواء وكأنه يرقص على إيقاع ضربات قلبه).

المشهد الثاني :

المكان : دار الفتاة ويقع قرب جدول.

الزمان : فجر اليوم التالي.

---

(1) القصة العربية القديمة، 104 ــ 111.

الراعي : (يصل قرب الدار قبل طلوع الشمس، يقصد الجدول، ويجلس على مكان بارز يرقب دار حبيبته يظهر عليه القلق، تسطع الشمس ويخرج أهلها من الدار. تظهر الفتاة عند الباب). آه لم تسخر مني إنها فتاة صادقة في حبها لي، حبيبتي.

الفتاة : (تبتسم له بتودد) كنت أخشى ألا تحضر.

الراعي : (باستغراب) أنا أمتنع عن الحضور إليك ؟ !

الفتاة : (تقوده إلى داخل الدار) لاحظت عليك أمس خوفا من المجيء إلي.

الراعي : (بحماس) أنا لا أتردد في المجازفة حتى بحياتي لأنعم بلقياك.

الفتاة : (وقد استشعرت الرغبة للعبث به فامتزج صوتها بين الجد والهزل) أخشى أن يحضر خطيبي الفارس زيد فيكدر صفونا.

الراعي : (وهو يخطو نحو الباب ممتقع اللون وقد انتزع الفزع من قلبه خوالج الحب) إنني ذاهب.

الفتاة : (تمسك بذراعه ضاحكة) هل يخيفك زيد إلى هذا الحد ؟ إنه لم يعدني بالحضور، وما أردت بما قلته لك إلا أن أختبر صدق حبك، وقد عرفت مقداره الآن.

الراعي : (يحاول الذهاب وهو خائف متوجس) إنني ذاهب.

الفتاة : (تعود به إلى مكانه) كنت أمزح معك.

الراعي : (بقلق) دعيني أذهب.

الفتاة : (وهي تحاول إزالة قلقه) إن الفتيات لا يتعلقن إلا بالشجعان وقد برهنت ببقائك الآن على أنك شجاع (تبتسم له مشجعة) قل لي ماذا أحببت في ؟

الراعي : (وقد اطمأن وراح يقترب منها) أحببت فيك كل شيء جمالك الفتان وعينيك الساحرتين وقدك المياس ووجهك القمري وأسنانك اللؤلؤية (الفتاة تبتعد عنه رويدا رويدا) وشعرك الليلي وشفتيك القرمزيتين وأنفك الأشم ووجنتيك الورديتين (يسمع صوت حوافر حصان قادمة من بعيد تنهب الأرض) وفمك الأقحواني ونهديك المرمريين.

الفتاة : (تقاطعه صائحة متظاهرة بالهلع) يا الله هو ذا زيد.

الراعي : (وقد تملكه رعب قاتل) أنت تريدين قتلي لقد حزرت ذلك من قبل

ولكني لم أصدق حدسي، فليس هناك سبب يدعو إلى إيذائي (يندفع نحو الباب قاصدا الفرار).

الفتاة : (وهي تتشبث به) إذا خرجت الآن رآك ولن تنجو منه إذا وقعت عليك عيناه.

الراعي : (يبتلع ريقه باكيا) أتريدين أن أنتظر هنا حتى يأتي ويطيح برأسي ؟ !

الفتاة : (كمن يجد فكرة، تتجه نحو الصندوق، تفتحه) تعال اختبيء هنا.

الراعي : (يسمع اقتراب حوافر الحصان يسرع إلى الصندوق مترنحا كمن فقد وعيه من الرعب، يدخله).

الفتاة : (بمكر تغلق الصندوق، تتجه إلى الباب وهي تثبت شعرها وتنمق هندامها وعلى ثغرها ابتسامة عذبة) قدمت أهلا ووطئت سهلا.

الفارس : (وهو يضمها إليه) برح بي الشوق يا حبيبتي.

الفتاة : (تأخذه من يده وتجلسه في الغرفة ثم تجلس إلى جانبه وهي في منتهى النشوة) : وطال شوقي إليك يا حبيبي.

(يمضيان في النجوى ويبدو وكأن الفتاة نسيت الراعي في الصندوق، وتلعب الاضاءة هنا الدور الأساس لاظهار مضي الوقت).

الفتاة : (وكأنها تذكرت فجأة الصندوق والراعي) أتحبني حقا ؟

الفارس : (ينظر إليها باستغراب) وهل في ذلك شك ؟

الفتاة : (بتحد مدل) وإذا قلت إن لك منافسا في حبي فما أنت صانع ؟

الفارس : (تظهر الصرامة على وجهه ويمتشق سيفه) أمزق أوصاله كما أمزق هذا الهواء.

الفتاة : (تبتسم ابتسامة مريبة) وإذا قلت لك إن منافسك كان يجلس إلى جانبي في مكانك هذا منذ هنيهة، ويطارحني الهوى وإنه يختبيء الآن في هذا الصندوق.

الفارس : (ينهض مستوفزا غاضبا ليفتح الصندوق).

الفتاة : (تقفز من مقعدها وتسبقه إليه وتجلس فوقه مطلقة ضحكة عالية) يا لك من ساذج كيف خطر لك أن هناك من يدانيك بأسا وشجاعة حتى أعلق به وأخونك

من أجله.

الفارس : (بنظرات زائفة محتارة) ولكني أريد أن أفتح الصندوق لأستوثق من قولك ويطمئن قلبي.

الفتاة : (تتصنع الغضب) ألا تصدقني ؟ أتشك في حبي لك ؟ !

الفارس : (يجمد في مكانه وسيفه في يده)...

الفتاة : تنزل من فوق الصندوق وتتصنع الصرامة) ها هو ذا الصندوق أمامك، افتحه إذا شئت ولكن اعلم أنك إن فعلت قتلت حبي بشكك فيه.

الفارس : (يبقى جامدا في مكانه يتقدم خطوة ويرجع أخرى)...

الفتاة : (تطوقه بذراعيها، تأخذه من يده وتعيده إلى المقعد وتلتصق به).

(تدور بينهما مناجاة طويلة وتظهر الاضاءة مرور الزمن).

الفارس : (ناظرا إلى الشمس) لقد سرقنا الوقت وآن لي أن أذهب.

الفتاة : (بدلال) مازال في الوقت متسع.

الفارس : (ينهض من مكانه متجها إلى مربط حصانه) سأراك في الغد.

الفتاة : (تشيعه إلى مربط الحصان وتلوح له بيدها مودعة، تعود بسرعة إلى الصندوق تفتحه وتمد يدها إلى الحبيس لتعينه على النهوض، تجد الجسد باردا وقد جحظت العينان، يظهر عليها الفزع وتبدو كمن سيغشى عليها، تصرخ مولولة) وامصيبتاه وافضيحتاه (تسقط فوق الجثة مغشيا عليها).

الفارس : (يعود مسرعا على أثر سماعه الصرخة يرى المشهد فيسقط على المقعد بذهول).

(ستار)

إن هذا النقد الاجتماعي الساخر للمرأة اللعوب المدلة بجمالها والذي نتلمسه في إطاره المسرحي الفكاهي المرح لا نجده إلا عند كبار كتاب المسرح الكوميدي كموليير مثلا. وإذا ما وازنا بين هذا النص ونصوص كوميدية عربية لوجدنا أن هذا النص يرتفع على كثير من العروض الكوميدية الهابطة ويقف بشموخ إلى جانب الأعمال الكبيرة لسعد الدين وهبة ونعمان عاشور والفريد فرج وغيرهم. بل إن هذه القصة التي لم

يعرف كاتبها تذكرنا بأعمال كتاب عالميين كبار مثل بلزاك وادكار ألن بو، حيث نجد مثل هذه المفارقات في قصصهم.

إن هذه المسرحية قد توفرت لها جميع إمكانيات النجاح وهي ليست بحاجة إلى تحليل أو إثبات وسيتحقق صدق قولي لو أسرع أحد المخرجين العرب لتقديمها على المسرح سيجد عندئذ مدى تعاطف الجمهور معها واقبالهم عليها على الرغم من أنها ألفت قبل أكثر من أربعة عشر قرنا.

* * *

2 ــ **كتاب التجيان** لابن هشام عن وهب بن منبه :

يروي الكتاب قصص ملوك حمير ويقع في تسعين وأربعمائة صفحة ويضم اثنين وستين قصة تبتديء بأول ملوكهم وتنتهي عند أسعد أبي كرب الأوسط، كما أنها تحكي قصة الخلق والكون منذ خلق الله آدم وحواء وذريتهما حتى عصر ملوك حمير. ويختلط فيها الواقع بالخيال والحقيقة بالأسطورة، ولكنها تتسم جميعها بميسم واحد أن فيها خطا دراميا وصراعا قويا وحركة متوثبة وهي لو لم تكتب بأسلوب القصص لاستوت مسرحيات جيدة، ولكانت نصوصا مسرحية لا تقل شموخا عن أعمال اسخيلوس وسوفوكليس وبوربيدس وارستوفان من كتاب الاغريق الكبار. ولكن كما اتجه الاغريق إلى المسرح الشعري وعدوه من أفضل فنونهم الأدبية وكتبوا فيه وجودوا كذلك كانت الرواية من الفنون الأدبية الشائعة عند العرب قبل الاسلام وبعده ولا سيما تلك الروايات التي تحكي عظمة ملوكهم وأيامهم ومفاخرهم والمتعلقة بعجائب الكون ومعتقداتهم والزاخرة بالبطولة والشهامة والمروءة والمغامرة والغرابة.

وكان بودي لو أتيح لي المجال أن أحول جميع قصص الكتاب إلى مسرحيات، فهي لا تحتاج إلى عناء كبير لتحويلها فقد توفرت فيها عناصر المسرحية الناجحة ولكنني سأختار قصة المضاض وميّ[1] كنموذج اجتماعي وهي جزء من قصة ملك مالك بن عمرو بن يعفر[2]. واخترت قصة المضادة التي فيها شداد بن عاد والصعاليك الثلاثة حين دخلوها وما جرى لهم[3]، كنموذج للمسرح (الفنتازي) الجمالي.

(1) التيجان، 188 ــ 197.

(2) التيجان، 170 ــ 211.

(3) التيجان، 65 ــ 69.

* * *

أ) المضاض وميّ :

المشهد الأول :

المكان : قاعة في قصر مهليل بن عامر.

الزمان : قبل الاسلام.

عم مضاض : (شيخ يقوم مقام الجوقة ويتحدث إلى الجمهور) لما شب ابن أخي عمرو الملك لم يكن بمكة ولا ما والاها أجمل منه، وانه كان من بنات عمه الملك جارية تسمى ميّا ابنة مهليل بن عامر صاحب الشعب وكانت معه في نسق واحد وكانت أجمل من رأته العيون.

(يظهر مضاض من جانب من المسرح وميا من الجانب الآخر ويلتقيان بشوق ويمضيان في حديث لا يسمع، وتلعب الانارة دورا في تجسيد موقفهما الصامت).

ففتن بها وفتنت به وشب معها وشبت معه في حي واحد وصان مئزره عنها وكان ذلك خيفة الطعن في الملك فلما بلغ بهما الهوى مبلغه وحذرا من الفضيحة أو السقم أو الموت بعثا إلي (يدخل رجل يكلمانه ثم يأتي إلى عم مضاض فيحدثه ثم يخرج من المسرح، كما يخرج مضاض وميا كل من الجانب الذي دخل منه). فشكوا ما نزل بهما من شوق بعضهما إلى بعض :

مهليل بن عامر : (يدخل المسرح، يتجه عم مضاض نحوه يتهلل وجه مهليل ويستقبله بود) أهلا بك، أية ريح طيبة دفعتك إلينا.

عم مضاض : (يتحدث إلى مهليل، ثم يلتفت إلى الجمهور) واعلمته ما كان منهما.

مهليل : أيها الملك أنت وليهما افعل بهما برأيك وزوجها منه.

عم مضاض : ينصرف رجب وأفعل فقد هجم علينا الشهر الأصم رجب ونحن لا نهتم بشيء فيه بغير العمرة والطواف.

المشهد الثاني :

المكان : الكعبة وطواف العمرة قائم فيها.

الزمان : بعد المشهد الأول بعشرة أيام.

المضاض : (يدخل المسرح ليقوم بالطواف وهو منصرف إليه كل الانصراف).

ميا : (تدخل متنكرة، وتضيع بين الناس دون أن يلحظها مضاض بينما هي تراقبه بدقة غيرة عليه).

قبيس : (يدخل المسرح، وعيناه تبحثان عن ميا والوله باد فيهما فما إن يراها حتى يتبعها كظلها).

رقية بنت البهلول : (تدخل المسرح للطواف ويبدو عليها الضيق من شدة حرارة الجو).

عم مضاض : (إلى الجمهور وهو مازال يقوم مقام الجوقة) وإن مضاضا اعتمر وطاف وبلغ ذلك ميا فأقبلت تعتمر وتطوف متنكرة غيرة على مضاض أن يتعرض متعرض ومضاض لا يعلم بمكانها وأن قبيس بن سراج الجرهمي من رهط حقير في جرهم رأى ميا فهويها وهي لا تعلم ومضاض لا يعلم بذلك، وكان قبيس يراعي أحوال مي فلما بلغه أنها اعتمرت خرج إلى الطواف ليقضي لبانته من النظر إليها.

رقية : (مع نفسها) لقد أرهقني الطواف في هذا القيظ الشديد وأصابني عطش مرير حتى لأخشى أن أموت ظمأ (نظرت إلى أهل السقاية) وأحتشم أن أقف لأهل السقاية وسكنة البيت من جرهم (أبصرت مضاضا فاستبشرت).

عم مضاض : (إلى الجمهور) فلما أبصرت مضاضا نادت عليه لشبيبته وحملها عليه حالة الشباب.

رقية : (تنادي مضاضا) يا مضاض اسقني جرعة ماء فإني خشيت أن أموت ظمأ.

مضاض : (يناولها الماء) تفضلي واشربي هنيئا مريئا.

مي : (تراقب الموقف بغيرة قاتلة وتسقط مغشيا عليها من هول الصدمة).

(بعض الحجيج يلتف حولها).

الحاج 1 : مابها ؟ !

الحاج 2 : عرضت.

مي : (أدركت نفسها، تنهض تتردد بين الطواف والذهاب، تسرع بالخروج).

(مضاض مستمر في الطواف وكذلك رقية).

قبيس : (تبدو السعادة على وجهه ويسرع في الخروج في إثر مي).

المشهد الثالث :

المكان : قاعة في دار مهليل (نفس ديكور المشهد الأول).

الزمان : ظهر اليوم نفسه.

مهليل : (بعجب) ما الحجيج يا بنية افترق ؟ !

مي : لم يفترق الحجيج يا أبتي (تنخرط في بكاء عصبي) ولكن الموت لا يكتم وإليك شكواي واستعانتي لأنك عمادي ورجائي.

مهليل : (بتحفز) ما لك يا بنيه ؟ ! !

مي : (منهارة) لقد انصدع قلبي صدعا لن يلتئم بعدها صدعه.

مهليل : ماذا حدث ؟ !.

مي : يا أبتي إن مضاضا ابن عمي دعا قلبي فأجابه فلما أجابه قذف الهوى خلف النوى.

مهليل : ماذا فعل ؟

مي : رأيته يلاحظ رقية بنت البهلول وسقاها ماءا ففارق روحي جسمي أسرع من طرفة عين ثم تداركت أمري ورأيت أنه بدل حسبا بحسب وخطرا بخطر ولم يبلغ والله خطر البهلول مهليل بن عامر ولا رقية بنت البهلول ميا بنت مهليل.

مهليل : صدقت، لا ورب الكعبة ما يكون ذلك.

مي : يا أبتي لن والله أقيم بموضع يكون فيه مضاض ابن عمرو أبدا وإني راحلة إلى أخوالي جسر بن قين بن حمير من بلى وبلى.

عم مضاض : (للجمهور وهو يقوم مقام الجوقة) نسل من قضاعة بن مالك بن حمير وكانوا نزلوا بأجم ذات الضال.

مهليل : لك يا بنيه (يخرج).

مي : (تنشد بانفعال)

مضاض غدرت الحب والحب صادق ... وللحب سلطان يعز اقتداره
غدرت ولم أغدر وللعهد موثق ... وليس فتى من لا يقر قراره
إذا جاءني ليل تململت بالذي ... دعا كبدي حتى تمكن ضاره
أبيت أقاسي النجم والليل دامس ... وللنجم قطب لا يدور مداره
إذا غاب لم أشهد وكان محله ... محلي وداري حيثما كان داره
إذا هاج ما عندي لأول غيرة ... علاه اشتعال ما يطاق استعاره

قبيس : (يدخل وأمارات الحيلة على وجهه يهمس في أذنها شيئا فيزداد اهتياجها).

عم مضاض : (للجمهور) أتاها قبيس بن سراج وأنشأ يهمس لها أخبارا ليفرق بينها وبين مضاض لما رأى من غيرتها حين سقطت بالطواف.

قبيس : يا مي رأيت عجبا.

مي : ما هو ؟ !

قبيس : رأيت مضاضا واضعا كفيه على قرون رقية بنت البهلول في الطواف وهو يدافع عنها أهل الطواف سانحا وبارحا ثم استسقته ماءا فناولها سقاءا بيده فشربت وناولته.

(يدخل مضاض ورقية وكأنهما شبحان لا يريان قبيس ومي ولا يراهما قبيس ومي وقد تماسكا بالأيدي وهما منسجمان كل الانسجام كما وصفهما قبيس).

قبيس : فأنشأ مضاض يقول :

مي : ما الذي قال قبيس ؟

قبيس : قال لها :

مضاض : (ينشد وهو يرنو إلى رقية بينما يجمد قبيس ومي).

رقية قلبي قد تباين صدعه ... وللحب مني شاهد ودليل
رأيت الهوى يهوى وللوصل واصل ... فهل لك أن يلقى الخليل خليل

رقية :

أصون الهوى والطرف مني كاتم ... ولا يعلمون الناس إذ ذاك ما دائي
سوى أنني قد فزت منك بنظرة ... تجرعت عذب الحب منه مع الماء

عم مضاض : (للجمهور) وجعلت تقبل بين خيام الحي مرة وتدبر أخرى وهي لا تعلم ما هي فيه بعد أن التمستها حمية قول قبيس.

(يخرج مضاض ورقية كما دخلا ويخرج قبيس متخفيا حيث يدخل مهليل).

مي : (لأبيها) نذرت نذرا لله يا أبتي لنرحلن غدا إلى أجم ذات الضال وانزل مع جسر بن قين.

مهليل : نعم.

عم مضاض : (للجمهور) وحملته الأنفة والحمية على ذلك لما استبدل بخطره وقدره.

المشهد الرابع :

المكان : صحراء.

الزمان : صباح اليوم التالي.

مضاض : (شاهرا سيفه مبهور الأنفاس) أبلغني رجل من أهل الحي بما قال قبيس وما قالت مي فركبت فرسي وأخذت سيفي وخرجت أريد قتله.

رجل : أنذر قبيس بخروجك ففر هاربا في البيداء.

مضاض : أية وجهة اتجه ؟

الرجل : لا أدري أي أرض انطوت عليه.

عم مضاض : (إلى الجمهور) إلى يومنا هذا، وسار مضاض في أثر ركب مي حتى وصلها.

(تدخل مي مع جواريها وخدمها وحراسها).

مضاض : (باستعطاف) يا مي أعيذك بالله أن تغدري من لم يغدرك وهذا موقفي بين يديك فجودي لمن لم يجرم جرما.

مي : (مبتعدة عنه وكأنها لا تعرفه)...

مضاض :

يعشي عن الناس لحظ طرفي وعنك يا مي غير عاشي
أتهجريني بغير ذنب وتقتليني بقول واشي

مي : (تولي عنه مبتعدة)...

مضاض : (يتبعها وعيناه مغرورقتان بالدموع)...

مي :

كذبت هوى وخشت إذا يميني إذا طالبت أثرا بعد عين
سأرحل والفؤاد له وجيب واقطع للنوى بينا ببيني
إذا شط المزار عن ابن عمرو نزلت بغربة جسر بن قين
كأني حين أطلبه وصالا ويصدمه أطالبه بدين
تعست إذا وخان أبي وأمي وبعت بعارها زيني بشين

مضاض : (وقد تملكه فرط الصبابة) اتقي الله أن تعذريني.

علام قبست النار يا أم غالب بنار قبيس حين هاجتك ناره
على كبد حرى وأنت عليمة بغيب رفيق لا يبين ضماره
سألتك بالرحمن لا تجمعي هوى عليه وهجرانا وحبك جاره

مي : (وقد تجهمته وولت غضبى) والله لا ألقاك فيها أبدا.

أبى حسبي من أن يهان وان يكن وقد قدحت فيه العداة ذليلا
فأبديتني للناس حتى نصبتني وأبديت من نفسي إليك خليلا
فلما تساوى الحب والأمر مقبل عدلت ولم تظهر إلي جميلا
رأيت مكاني حين وليت معرضا إلى حسب البهلول كان قليلا

(تخرج هي وأتباعها من الجانب الآخر من المسرح عندما يدخل صديقاه عمرو وعامر).

(المضاض يعود متعبا ممزق الثياب يستقبله صاحباه عمرو وعامر).

عمرو وعامر : (في صوت متلهف واحد) ما قالت ؟

المضاض :

تصد بلا جرم علي بوجهها وتبعدني لما أردت التقربا
كأني أنادي حية حين أقبلت سفاها فما تزداد إلا تغضبا

عمرو : يا مضاض خلعت تاج الملك بكلاب الهوى.

مضاض : غلب الهلع التجلد والجزع الصبر والهوى حاكم والقلب محكوم عليه

اذهبا وأتياني بأخبارها فوالله لا أشرب بعدها ماءا أبدا.

عامر : استرح يا مضاض (يقدم له قربة ماء) واشرب من هذا الماء القراح.

مضاض : (وهو يسقط على الأرض إعياءا ويضع عمرو رأس مضاض في حجره) :

أعلل قلبي بالمنى ولعلها — تقول أبادت لابن عم مقادره
وترثي لمفتون الهوى ولعلها — تصدق حبا صدقته سرائره
يظل يراعي الحادثات نهاره — فإن غبن عنه فالقمير مسامره
يحارس طرفي الشبه من أم غالب — أناظر من أشباهها ما تناظره
لعل فؤادا كنت قبل فؤاده — يرق لمن ارجاه بالموت ناصره
فإن كان صدق الناس صدق منيتي — فإن رجائي صدقته خواطره
لئن بان من مي مدى الوصل فانقضى — لقد حلّ من محذوره ما أحاذره

عمرو : قصفك الدهر يا مضاض.

مضاض : (وهو يعالج سكرات الموت) قصفني قبيس.

عم مضاض : (للجمهور) وقد قفلت من غذاتي فلما نزلت المطابخ نعي إلي مضاض وقد أوصى أن أدفنه بموطن الموت بين الدوحتين وهو الموضع الذي مات فيه فأصبته ميتا ومعه صاحباه فحفرت له ضريحا في هذه الصخرة وواريته وجعلت عليه صخرة عظيمة.

المشهر الخامس :

المكان : ربوة قرب منطقة المطابخ.

الزمان : بعد شهر من حدث المشهد السابق.

رقية : (تسير قرب الربوة وترى مي نازلة من فوق الربوة، تتوقف بينما تحاول مي تجاهلها) يا مي ما كان من شأنك ومضاض ؟

مي : (بجفاء وتعالي) ما تعلمينه.

رقية : ظلمته يا مي، بالله ما كان بيني وبينه قط سبب ولا كلمته غير استسقائي منه الماء وذلك أني كدت أموت عطشا واحتشمت أن أقف إلى السدنة و لم أر من

أعرفه من أهل الطواف، ولما رأيت مضاضا حملتني إليه دلة القرابة وحداثة سنه فكلمته فسقاني ثم ما رأيته بعدها إلى يومي هذا.

مي : (وقد لانت) وهل كان منك إليه شعر ومنه إليك شعر ؟

رقية : (باستغراب) لا والله ما كان بيني وبينه كلمة غير استسقائي الماء إياه.

(تمضي رقية في طريقها خارجة من المسرح ويدخل المسرح شخص يقترب من مي).

الشخص : (يحدث مي بجدية ويبدو القلق على وجه مي).

عم مضاض : (إلى الجمهور) وأتاها من علم أمر قبيس وما وشى بينهما فندمت على ما كان منها إليه.

مي : (للشخص) اذهب واعلمني بمكان مضاض (يخرج الشخص من المسرح ويظهر الأسى والندم في وجه مي).

عم مضاض : (للجمهور) وبعثت إليه فلم تجده وتعاظم شوقها لما علمت من كلفه بها وبرأته مما انطقته به فبينما هي تسأل عنه وتلتمس من لقيه.

الشخص : (يدخل المسرح حزينا باكيا)...

مي : (تصرخ بجزع متجهة إلى الربوة...)

سلمى : (تدخل المسرح وتركض في أثر مي نحو الربوة)...

عم مضاض : (للجمهور) نعي إليها مضاض فتوارت عن الحي إلى تلعة أمام الحي وتبعتها جارية من الحي يقال لها سلمى من بنات عمها كانت مؤانسة لها مطلعة على أسرارها.

مي : (تجلس فوق الربوة تنظر يمينا وشمالا كمن أصابها مس من الجنون).

سلمى : (بدهشة) مي أراك هبلاء.

مي : وقد مات مضاض قسوة، أدركتني منعتني،الدمع في الدمع راحة لو أصبت إليه سبيلا.

(أصوات بكاء الحي تأتي من بعيد).

مي : (وقد أجابها الدمع لسماعها صوت الناعيات)

أيا موطن الموت الذي فيه قبره   سقتك الغوادي الساريات الهوامع
ويـا ساكنـا بالدوحـتين مغيـا   لان طرت عن إلف فالفلك تابع

سلمى : خففي عنك يا أخية.

مي :

أيا شجر الزيتون ضميت مهجة   أتت هضبة من دونها وريـاض
ويا دوحة الزيتون بالله فرجي   عن الكبد الحراء كيف مضاض
لئن جاد لي وجدا بنفس كريمة   أثبه بنـفسي والثـواب قــراض
أأرغب في الدنيا حيـاة سقيمـة   ويــأتي سواد دونــه وبيـــاض

سلمى : أنت تقتلين نفسك أسى.

مي : والله لن أشرب ماءا حتى يرد جمل أبي هوز.

عم مضاض : (للجمهور) وكان هوز لا يرد إلا عن خمس، فأقامت يومين وليلتين فما كان اليوم الثالث ولا أحد يعلم بها غير سلمى غشيها الموت مع الليل فولت إلى الربوة واتبعتها سلمى فلما بلغت الربوة سقطت.

(الوقت ليلا وتلعب الانارة دورا في تحديد ذلك).

سلمى : (تضع يدها على فم مي) إنه كالحجر الصلد.

مي : (باعياء وكلام غير مفهوم) : قولي لأبي يدفنني بالدوحتين بجوار مضاض.

سلمى : (وهي تجهش بالبكاء) أطمئني سأفعل.

مي : (باعياء)

يقولـون مـي أسرعت بفراقهــا   فمات مضاض والهوى غير نادم
فيا ليت أني مت من قبل موته   بطيب الهوى قبل الردى المتفاقم
لقد مت يوم الماء موتا أمر من   سمام الأفاعي في نقيـع العلاقـم
وهل هو إلا الروح بالروح أسوة   وها هي نفس ارتقت في الحيازم

سلمى : (تبكي مي)

لم تكـن لوعـة الهوى لانفــراج   من يقاسي الهوى فليس بناجــي
إن يكن مات من هواها مضاض   قـد قضت دينـه بأيسر حــاج

غرس الحب في حشاها فوجا قــلبها بعـــده بمديـــة واج
إن في الموت راحــــــة لمحب بات في الوصل ساعة غير راج

(تموت مي وتصرخ سلمى مولولة).

عم مضاض : (للجمهور) وأبلغت سلمى أباها فأعلمته فدفنها في الدوحتين.

(ستار)

فإذا ما قارنا بين هذه المسرحية وأية مسرحية عاطفية أو رومانتيكية أخرى في القرن التاسع عشر أي بعد كتابتها بثلاثة عشر قرنا ـــ لما وجدناها تقل عنها بل وقد تفوقها، ويمكننا أن نقارن بين هذه المسرحية ومسرحية (روميو وجوليت) الشهيرة لشكسبير بل هي أكثر معقولية في الأحداث وأقوى تناميا، مع العلم بأن مضاضا وميا في سن روميو وجوليت.

إذا نظرنا إلى حوار هذه القصة وما جاء فيها من شعر تبرهن لنا بوضوح أن لغة ما قبل الاسلام لم تكن سجعا وقعقعة وإغرابا[1] كما إدعى المستشرقون ومن سار في اثرهم من النقاد والعرب، وقد وجدنا سلاسة في اللغة ومرونة قادرتين على تشكيل الحوار المسرحي الجيد وليس مثلما إدعى جاك بيرك من صخرية اللغة العربية وقولبتها وعدم إمكان تشكيلها تشكيلا مسرحيا بل على العكس إنها لغة أقرب في سهولتها إلى لغة الاستعمال اليومي المتداول أما الصورة اللغوية الغريبة التي ينقلها إلينا الشعر أو تنقلها إلينا الخطب وسجع الكهان فأحسب أنها لغة مصنوعة متكلفة يتعمدها أصحابها تعمدا ويقصدون إليها قصدا، فغدت علما على مجالات استعمالها وإن كانت ولاشك ليست لغة الحياة العادية، كما أنها ليست بالتالي المظهر الفني لهذه اللغة لأن هذا المظهر الفني يتضح في هذه القصة وغيرها وإنما هي أقرب إلى أن تسمى بالمظهر الصناعي المحبر لهذه اللغة، وفرق بين الفن والصناعة[2]، وأكبر دليل على ذلك اللغة السهلة القريبة من الأسماع والأفكار والقلوب التي كتبت بها قصة مضاض ومي.

* * *

---

(1) في الرواية العربية 103.

(2) م.س 103 ـــ 104.

ب) المغارة :

المشهد الأول :

المكان : مغارة في جبل من جبال اليمن.

الزمان : في عصر عاد.

(يزاح الستار عن الجوقة، عندما يدخل الهميسع وهو رجل ضخم جسور تبدو عليه الشدة).

الجوقة : إن هذا الرجل العادي يقال له الهميسع بن بكر كان جسورا لا يهاب أمرا وكان يعرف بذلك وكانت الصعاليك تقصده من آفاق الأرض. وكان أكثر طلبه المنارات يطلبها في جبال اليمن وعمان والبحرين.

فاتك من عبس : (يدخل المسرح متجها إلى الهميسع تبدو عليه الجسارة والصعلكة) : يا هميسع أبلغني من أمرك ما تريده فأنا أبلغ مرادك.

الهميسع : (يربت على كتفه) تتبعني أنى ذهبت ولا تعصى لي أمرا.

العبسي : أجل يا هميسع.

فاتك من خزاعة : (يدخل المسرح إلى الهميسع تبدو عليه الجسارة والصعلكة) : يا هميسع أبلغني من أمرك ما تريده فأنا أبلغ مرادك.

الهميسع : (يربت على كتفه) تتبعني أنى ذهبت ولا تعصى لي أمرا.

الخزاعي : أجل يا هميسع.

الهميسع : اتبعاني إذن، ألق رأسك بين اثنين ولو غم إلى الأذنين.

(يدخل الثلاثة الكهف وهو مليء بالثعابين).

الجوقة : فمضى معهما الهميسع حتى أتى بهما جبلا وعليه غابة فيها ثعابين لا ترام والهميسع أمام الصعلوكين، قد أتى الجبل مرارا وحده وكان إذا عاين الثعابين يجزع فيرجع فلما أتاه الصعلوكان فجسر بهما، ولكن دخلت قلوبهم وحشة عظيمة وسمعوا من داخل الكهف دويا عظيما.

الرجلان : (ينظران ألى كتابة منقوشة في الكهف وهما خائفان) إقرأ يا هميسع.

الهميسع : (يقرأ)

لا يدخل البيت إلا ذو مخاطرة أو جاهل بدخول الكهف مغرور
إن الذي عنده الآجال حاضرة موكل بالذي يغشاه مأمور

الخزاعي : (وقد تملكه الجزع) يا هميسع قد عاش في الدنيا كثير ممن لم تبلغ نفسه هذا المبلغ (وفر راجعا من الكهف).

العبسي : (وقد تملكه الخوف والتردد)...

الهميسع : (للعبسي) نمضي في هذا الكهف أم لا ؟

العبسي : (بثبات مصطنع) نعم نمضي.

الجوقة : فسارا في الكهف حينا فإذا حيات يصفرن عن يمين وشمال ورياح تجري عليهما من داخل الكهف وسمعا دويا داخل الكهف.

العبسي : (بهلع) لقد حملت نفسك على مكروه يا هميسع، أعلى يقين أنت من هذا الكهف.

الهميسع : ما تيقنت إلا ما رأته عيني والرجاء.

العبسي : (بفزع) أفعلى شك أنت، أهارش الثعابين وأبيع مهجتي ببخس يا هميسع لقد بعت نفسك من دهرك بأبخس ثمن.

الهميسع :(لا يلوي إلى كلامه وهو يسير داخل الكهف برباطة جأش)...

الجوقة : والهميسع في ذلك لا يلوي إلى كلامه وهو يسير داخل الكهف حتى وقف به على باب آخر أعظم من الباب الأول وأشد وحشة وزاد عليهما الدوي والحبس.

العبسي : (ينظر إلى الخط الحميري المكتوب على الباب) إقرأ يا هميسع.

الهميسع : (يقرأ)

انظر لرحلك لا يساق فإنه حتم الحمام إلى العرين يساق
يا ساكني جبلي شمام لعله يوفى بما أجبتا الميثاق
قوموا إلى الأنسي ان محله يدعو إلى يوم الفراق فراق

العبسي : (يولي هاربا) قاتل الله أخاعاد ما أجسره.

الهميسع : (ينادي العبسي) عد يا عبسُي، عد ولا تخف.

الجوقة : لم يلتفت إليه العبسي وولى هاربا، وهم الهميسع أن يفر ثم حمل نفسه على الأصعب ومضى حتى بلغ إلى باب هو أعظم هولا وأشد وحشة وعليه نقش بالقلم الحميري.

الهميسع : (يقرأ النقش)

قـد كان فيمـا مضى واعـظ لنـفسك البينـة المسمعـه
إن جهل الجاهـل مـا قـد أتى وكان حينـا قلبـه في دعـه

(يدخل الهميسع فيسمع دويا عظيما كالرعد وهدّة عظيمة يبرز له تنين).

الجوقة : دخل الهميسع الباب الثالث فسمع دويا عظيما كالرعد وهدة عظيمة فبينا هو كذلك إذ برز له تنين أحمر العينين فاتح فاه، فلما رآه الهميسع رجع هاربا إلى خلفه فسكن حس التنين.

الهميسع : (لنفسه) قد رآني ولو كان حيوانا لم يدعني وما هو إلا طلسم (رجع ثانية وسار نحو التنين بشجاعة ووضع قدمه في موضع فتحرك التنين ودوى فأخذ قدوما كان معه وحفر الموضع فظهرت له سلاسل على بكرات).

الجوقة : رجع الهميسع ثانية حتى ظهر له التنين فسار نحوه فسمع له دويا عظيما فهرب فأقبل يسمع الدوي فإذا هو في رجوع التنين.

الهميسع : (لنفسه) قد رآني لو كان حيوانا لم يدعني وما هو إلا طلسم.

الجوقة : فعلم أنه طلسم فأخذ حذره من صدمته وأقبل يمشي قليلا قليلا ويخفف وطأ قدميه حتى وضع قدمه في موضع فتحرك التنين ودوى فأخذ قدوما معه فحفر حفرة على الموضع حتى ظهرت له سلاسل على بكرات فأجنّه الليل فأسرع بالخروج من الكهف.

المشهد الثاني :

المكان : خارج الكهف.

الزمان : ليل ذلك اليوم.

الهميسع : (يجمع حطبا من الغيضة ويوقد نارا، ويسمع صوت بكاء وحنين داخل الكهف) (لنفسه) : لأنتظر وأترقب ما يكون (تخرج نار عظيمة من داخل

الكهف تتجه نحوه) (لنفسه) لن أبرح موضعي فصبرا لها (تغشاه النار) أنها لم تؤلم في شيئا (تأتيه نار ثانية أكبر من الأولى) سأصبر لها كما صبرت لسابقتها (تغشاه) إنها لم تؤلمني إن هذا إلا سحر (يأخذ مقباس النار التي أضرمها ويضرب بها حيطان الكهف يمينا وشمالا.

صوت من داخل الكهف : يا هميسع لا حاجة لنا في دخولك.

الجوقة : أقام الهميسع حتى الفجر خارج الكهف، فدخل باب الكهف إلى أن وصل إلى الباب الذي رأى فيه التنين ثم حفر على بقية حد التنين حتى قلعه وسقط التنين.

المشهد الثالث :

المكان : داخل الكهف.

الزمان : صباح اليوم التالي.

الهميسع : (يقتلع عيني التنين) إنهما ياقوتتان حمراوان لا قيمة لهما (يسير قليلا يرى أسدا عظيما، يرجع إلى الخلف فيرجع عنه الأسد) إنه طلسم أيضا، (يمضي في الحفر حول الأسد).

الجوقة : فحفر على موضع حركة الأسد كما صنع بالتنين حتى أبطل حركته وقلع عينيه.

الهميسع : (ينظر إلى عيني الأسد في كفه) إنهما ياقوتتان حمراوان لا قيمة لهما.

الجوقة : ثم دخل الهميسع بابا فإذا هو بدار عظيمة فيها سرير من ذهب وعليه شيخ على رأسه لوح من ذهب معلق وسقف البيت مرصع بأصناف اليواقيت وعلى رأسه في الحائط لوح من ذهب.

الهميسع : (بدهشة يقرأ اللوح الذهبي المكتوب) أنا شداد بن عاد عشت خمسمائة عام وافتضضت فيها ألف بكر وقتلت ألف مبارز وركبت ألف جواد من عتاق الخيل.

من ذاك يا شداد عاد أصبحت آمالــه مهزومــة الأقــدام
يــا مــن رآني إنني لك عبرة من بعد ملك الدهر والأعـوام
فكأنـي ضيـف ترحـل مسرعـا وكأنـي حلـم مـن الأحــلام

احذر تصاريف الزمان وريبه لا تأمنن حوادث الأيام
هلا يضرك من كلامي مرة يا ساكن الفيضان والآجام

الجوقة : ثم مال إلى الركن الذي عن يمينه فإذا هو سرير من ذهب وعليه جاريتان فوق رأسيهما في الحائط لوح من ذهب مكتوب عليه :

الهميسع : (يقرأ اللوح) أنا حبة وهذه لبة بنتا شداد بن عاد أتت علينا أزمان أنفقنا فيها الطارف والتليد على عبيدنا ثم طلبنا صاعا من بر بصاع من در فلم نجده فمن رآنا فلا يثق بالزمان وليكن على بيان فإنه يحدث العز والهوان.

(الهميسع يجمع الدر والجوهر).

الجوقة : أخذ الهميسع الألواح وما بالبيت من در وجوهر وياقوت وخرج.

(ستار)

ولا أشك في أن هذه المسرحية لو قدمت على المسرح بأسلوب خيالي جمالي يناسب أحداثها لجاءت حدثا مهما في مسرح الأطفال لما فيها من تسلية وتشويق وعبرة وعظة ومغامرات وشجاعة، فهي تربي الذوق كما تربي النفس والفكر. فهل تقل جمالا عن (الساحر أوز) مثلا ؟ ولا تقل القصص الأخرى المروية في كتاب التيجان عن هذين النصين اللذين أوردتهما فإن أمر تحويلهم إلى مسرحيات أمر يسير وإنما أكتفي بالنموذج لاثبات الرأي والرد على المستشرقين الذين طالما انتقصوا تراثنا العربي العظيم.

أخبار ملوك اليمن، وملوك حمير واقيال اليمن :

يتضمن كتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شرية الجرهمي، قصص الأولين وأساطيرهم كتبت بأسلوب الموعظة والعبرة لا بأسلوب الأخبار والتفصيل كما هو الحال في كتاب التيجان ويعرض الكتاب قصص الأقوام السابقة مثل كتاب التيجان ولكنه يأخذ أسلوب الحوار والمسامرة بين عبيد بن شرية ومعاوية بن أبي سفيان، ويستعين عبيد بالقرآن الكريم وآياته للدلالة على صحة ما يروي من أحداث، وقد يتداخل الشعر بالنثر في القصص المروي[1]، وتستحق هذه المحاورات بين معاوية وعبيد أن تشكل عملا دراميا يعرض على المسرح بنجاح. ومثله كتاب ملوك حمير واقيال اليمن للحميري،

(1) العرب والمسرح. ص 121.

فقد أورد قصص وأخبار الأولين من ملوك اليمن على سبيل الموعظة والعبرة مستعينا بآيات القرآن الكريم للدلالة على صحة روايته، ويتشابه الكتابان تشابها كبيرا، وهذا ما دفعني إلى الحديث عنهما في مجال واحد، ولما كان من اليسير تحويل أية قصة من قصص كتاب أخبار ملوك اليمن إلى مسرحية لأنها مبنية أساسا على الحوار، آثرت أن أسلك الطريق الصعب وأنتزع قصة من كتاب ملوك حمير وأقيال اليمن لأبين كيف أنها مسرحية ناجحة مع شيء يسير من التغيير، وقد وقع اختياري على قصة (بلقيس)[2] أسوقها أنموذجا لهذا النمط الوعظي من القصص التعليمي الدرامي، أو المسرحية التعليمية الناجحة لأسهل على العاملين في المسرح العربي الالتفات إلى هذه الكنوز التراثية المدفونة.

★ ★ ★

بلقيس وسليمان :

المشهد الأول :

المكان : برية في اليمن.

الزمان : صباح يوم قبل ميلاد المسيح.

(الهدهاد بن شرح بن شرحبيل في جماعة من خدمه وخاصته وهم في رحلة صيد).

الهدهاد : (يتحفز لضرب سهمه) إن الغزالة يطاردها الذئب، لقد ألجأها إلى مضيق ليس لها عنه مخلص ولا محيص (يضرب الذئب بسهامه، يهرب الذئب ويترك الغزالة).

الراوي : وبقي الهدهاد يتبع نظره إلى الغزالة لينظر إلى أين تنتهي. فسار في أثرها وانقطع عن أصحابه.

(ترفع الستارة التي تمثل الذئب والغزالة وتسدل ستارة مكانها تمثل مدينة عظيمة).

الهدهاد : (يفرك عينيه مندهشا) يا لها من مدينة عظيمة وسط البرية، لم أرها ولم أسمع بها من قبل.

(1) في الرواية العربية 148 — 164.

(2) ملوك حمير وأقيال اليمن، 74 — 86.

الراوي : فبينما هو كذلك إذ رفع له عن مدينة عظيمة فيها كل ما دعي باسمه من الثناء والنعم والخيل والابل والنخيل والزرع والفواكه، فوقف دونها متعجبا لما ظهر له منها.

اليلب بن صعب : (يتقدم نحو الهدهاد) قدمت أهلا ووطئت سهلا، أيها الملك إني أراك متعجبا مما ظهر لك في يومك هذا.

الهدهاد : إني كما قلت، فما هذه المدينة ؟ ومن سكانها ؟

اليلب : هذه مأرب سميت باسم بلد قومك، وهي مدينة عرم حيّ من الجن وهم سكانها، وأنا اليلب إبن صعب ملكهم وصاحب أمرهم.

فتاة : (جميلة تمر من جانبهما)...

الهدهاد : (يلتفت إليها باعجاب) لم أر أحسن منها وجها ولا أكمل منها خلقا ولا أظهر منها صباحة ولا أطيب منها رائحة.

الراوي : فافتتن بها الهدهاد وعلم ملك الجن أنه قد هويها وشغف بها.

اليلب : أيها الملك إن كنت قد هويتها فهي ابنتي وأنا أزوجكما.

الهدهاد : (بنشوة وامتنان) جزاك الله خيرا، من أين لي بذلك ؟ !

اليلب : إنما عرضت عليك من تزويجي اياها منك وجمعي بينكما على أيسر الأحوال وأنا بها زعيم، فهل عرفتها ؟

الهدهاد : (بدهشة) ما رأيتها قبل يومي هذا.

اليلب : إنها الغزالة التي خلصتها من الذئب ولا نكافئك على جميل صنعك أبدا بأحسن من حياتك بها بشهادة الله عز وجل وشهادة ملائكته، فإذا أردت ذلك فاقدم إلينا بخاصة أهل بيتك وملوك قومك ليشهدوا إملاكها ويحضروا وليمتها وميعادك الشهر الداخل.

(تغيب المدينة ويرى صحبه).

صديقه : (بقلق عاتب) أين كنت ونحن في طلبك منذ فارقتنا و لم نترك شيئا من هذه الفلوات إلا قليناه لك وطلبناك فيه.

الهدهاد : (ساهما) إني لم أبعد، و لم أجب.

صديقه : (يضحك) لقد خشينا عليك.

الهدهاد : (ساهما)

عجائب الدهر لا تغني أوابدها   والمرء ما عاش لا يخلو من العجب
ما كنت أحسب أن الأرض يعمرها   غير الأعاجم في الآفاق والعرب
وكنت أخبر بالجن الخفاة فلا   أرد أخبارهم إلا إلى الكذب
حتى رأيت مقاصير مشيدة   للجن محفوفة الأبواب والحجب

الراوي :

يحفها الزرع والماء المحيط بها   مع المواقير من نخل ومن عنب
ما بينها الخيل من طرف ومن تلد   والحور فيها من الأنعام والكسب

(تخرج جماعة من الجن وتغني بشكل غير منظور إلا الهدهاد والراوي فقط).

الجوقة :

وكل بيضاء تحكي الشمس ضاحكة   هيفاء لفاء من موصوفة العرب

الهدهاد :

يمضي جمادى ويأتي بعده رجب   وسوف آتي على الميعاد من رجب
حتى أوافي خير الجن من عرم   أعني ابن صعب هو المعروف باليلب

الجوقة : (مغنية)

نبغي إليه الذي نادى ومنّ به   من التواصل والأصهار والنسب

الراوي : فذكروا أن الهدهاد خرج على الميعاد إلى أصهاره في خاصة قومه وخدمه حتى وافاهم فوجد قصرا بناه له الجن في فلاة محفوفة بالنخيل والأعناب وأنواع الزرع وفنون الفواكه تخترق فيه المياه الجارية.

(تسدل ستارة تمثل القصر الذي وصفه الراوي).

واحد من قومه : أيا عجبا، ما رأيت ملكا عظيما ولا قصرا منيفا ولا فرشا وثيرة قط مثل هذا.

(تقدم لهم مائدة عامرة ويشرع القوم في الأكل).

صديقه : لم أر مائدة عليها من طيبات المأكول وألوانه مثل هذه.

آخر : ولم اكل قط أطيب منها طعما.

آخر : ولا أزكى رائحة.

آخر : ولا ألذ وأهضم من هذا الشراب الذي نسقاه.

آخر : ولا أخف منه.

الراوي : فمكثوا معه ثلاثة أيام بلياليها في ذلك وزفت إلى الهدهاد امرأته الحرورى ابنة اليلب بن صعب العرمي ملك الجن.

الهدهاد : (وهو يحتضن زوجته) آذن لكم يا أبناء عمي وخاصة عشيرتي بالانصراف إلى أهلكم.

(يخرج الجميع من المسرح ثمالى بالسعادة والنشوة والهدهاد في حديث سعيد مع زوجته).

الراوي : وصار القصر دار مملكته، وولدت له الحرورى ابنة اليلب بلقسيا، فنشأت من أعقل امرأة سمع بها ذلك الزمان وأفضله رأيا وحلما وتدبيرا وعلما، وكانت ذات المشورة على أبيها حتى عرف ذلك جميع حمير.

المشهد الثاني :

المكان : غرفة نوم الملك الهدهاد.

الزمان : بعد عشرين سنة من حدث المشهد السابق.

(الملك الهدهاد يحتضر وحوله رؤساء حمير وأهل الرأي والقدر منهم).

الراوي : فلما حضرت الوفاة الملك الهدهاد بعث إلى رؤساء حمير وأهل الرأي والقدر منهم.

الهدهاد : (بصوت ضعيف) إني استخلفت عليكم بلقيس.

أحد الرؤساء : أبيت اللعن تدع أهل بيتك وأفاضل قومك وتستخلف علينا امرأة وإن كانت بالمكان الذي هي به منك ومنا.

الهدهاد : يا معشر حمير إني قد رأيت الرجال وعجمت أهل الفضل والرأي فما رأيت مثل بلقيس رأيا وحلما وعلما، مع أن أمها من الجن وأنا أرجو أن تظهر لكم بها عناية من الجن فتنتفعوا بها وأنتم وعاقبتكم فاقبلوا رأيي فيها، مع أني مؤديه إلى غيرها من أهل بيتها وهو أني قد كنت سميت الملك لابن خالي هذا الغلام وهو غلام له رأي

وعقل وهو أولى بالأمر من بعدها، أما في وقتها أو بعد موتها.

أحدهم : فمن هو ؟

الهدهاد : ياسر بن عمرو بن يعفر بن عمرو.

الحضور : (بصوت واحد) سمعنا وأطعنا وأنت أيها الملك أبصرنا.

الراوي : ثم هلك الهدهاد بعد أن لبث في الملك مائة سنة.

العراف : (في حالة استلهام وكأنه يتنبأ المستقبل ينشد) :

أم أين بلقيس المعظم عرشها — أو صرحها العالي على الأصراح
زارت سليمان النبي بتدمر — من مأرب دينا بلا استكاح
في ألف ألف مدجج من قومها — لم تأت في إبل لديه طلاح
جاءت لتسلم حين جاء كتابه — يدعو بها مع هدهد صداح
سجدت لخالقها العظيم وأسلمت — طوعا وكان سجودها لبراح

المشهد الثالث :

المكان : قاعة قصر سليمان في تدمر.

الزمان : بعد المشهد السابق بعشرين سنة.

سليمان : أريد الخروج (وهو أبيض جميل جسيم كثير الشعر يلبس الثياب البيضاء).

الراوي : إذ أراد سليمان بن داود الخروج وضع سريره على الأرض وكرسيه وكراسي أصحابه وجلسائه، ثم يجلس ويجلس الانس عن يمينه وشماله ويجلس الجن من ورائهم على مراتبهم، فمنهم قائم ومنهم جالس وتظلله الطير وتقله الريح وتسير بهم لا تزيل أحدا من مجلسه ولا تفسد عليه شيئا من عمله حتى يأذن لها بوضعهم على الأرض فيقضي غرضه ويأمرها بالرجعة فترجعهم فتنقلهم إلى حيث يريد الوقوف، ولا يسمع بملك في ناحية من الأرض إلا أتاه حتى يذله.

(تكون قطع الاكسسوار والديكور حسب رواية الراوي).

سليمان : (متفقدا حاشيته) « ما لي لا أرى الهدهد »[1] أأخطأه بصري أم

(1) العضيدتان « » ما بينها نص قرآني من سورة النمل.

غاب فلم يحضر ؟

أحدهم : إنه غائب يا مولاي.

سليمان : « لأعذبنه عذابا شديدا أو لأذبحنه أو ليأتيني » بحجة في عذره في غيبته.

آخر : لقد جاء الهدهد.

سليمان : (للهدهد) ما خلفك عن نوبتك ؟ !

الهدهد : « أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ » عظيم إني أدركت « امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وتزين لهم الشيطان أعمالهم فصدهم عن السبيل فهم لا يهتدون ».

سليمان : « سننظر أصدقت أم كنت من الكاذبين اذهب بكتابي هذا فألقه إليهم » وكن قريبا منهم « فانظر ماذا يرجعون ». (سليمان يكتب الكتاب).

الراوي : (يقرأ ما يكتبه سليمان) « بسم الله الرحمان الرحيم، من سليمان بن داود إلى بلقيس ملكة سبأ وقومها، أما بعد فلا تعلوا علي وآتوني مسلمين »، وأخذ الهدهد الكتاب بمنقاره وانطلق حتى أتاها فألقى إليها بالكتاب فوقع في حجرها، فنظرت إليه ونظر من حولها إلى الطائر الذي ألقى الكتاب إليها فخاضوا في ذلك.

المشهد الرابع :

المكان : قاعة في قصر بلقيس (هو نفسه قصر الهدهاد).

الزمان : بعد ساعة من المشهد السابق.

بلقيس : (وقد سقط الكتاب في حجرها) إنه لأمر عظيم (وشرعت تقرأ الرسالة وقد بانت الحيرة في محياها) عجبا، إنه لأمر جلل.

وزيرها : (بتباه) رمي إليها الكتاب من السماء تعظيما لقدرها.

بلقيس : ارسلوا إلى مقاول حمير.

الوزير : سمعا وطاعة يا مولاتي.

(يدخل مقاول حمير وهو رجل عجوز مهيب، يقوم له الجالسون إجلالا).

بلقيس : « يا أيها الملأ إني ألقي إلي كتاب كريم، إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم أن لا تعلوا علي وآتوني مسلمين، يا أيها الملأ افتوني في أمري ما كنت قاطعة أمرا حتى تشهدون ».

مقاول حمير : (بعد تفكير) « نحن أولو قوة وأولو بأس شديد، والأمر إليك فانظري ماذا تأمرين ».

بلقيس : « إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة كذلك يفعلون ».

مقاول حمير : أصبت عين الحقيقة.

بلقيس : « إني مرسلة إليهم بهدية فناظرة بما يرجع المرسلون ».

الجميع : إنه الصواب بعينه.

بلقيس : (بعد تفكير) سأرسل إليه أربعين رجلا، وأبعث معهم بمائة وصيف ومائة وصيفة.

مقاول حمير : ولدوا في شهر واحد لهم ذوائب وقصاص والزي واحد وختم على سراويلهم.

بلقيس : وسأبعث بمائة فرس.

مقاول حمير : نتجت في يوم واحد ألوانها واحدة.

بلقيس : وبحق رصاص فيه من الجوهر والزمرد والدر والياقوت الأحمر والأصفر والأبيض والأسود.

مقاول حمير : فملحم لا يوصل إلى عد كل جنس مما فيه، إلا أن يكسر.

بلقيس : وبخرزة غير مثقوبة.

مقاول حمير : تثقب هذه الخرزة بغير علاج إنس ولا جان ولا بحديدة.

بلقيس : وبخرزة مثقوبة ثقبا ملتويا.

مقاول حمير : وتسأليه أن يدخل خيطا في الثقب.

بلقيس : فإن قبل الهدية فهو ملك يرغب في المال.

مقاول حمير : وإن كان نبيا فليست له رغبة في الدنيا.

بلقيس : وإنما رغبته في دخولنا في دينه فهو لا يقبل الهدية.

الراوي : وكتبت إليه كتابا، أن يميز بين الوصفاء والوصيفات من غير أن يعري أحدا منهم وأن يميز الخيل أيها نتج قبل صاحبه وعما في الحق قبل أن يفتح.

المشهد الخامس :

المكان : قصر سليمان.

الزمان : بعد أسبوع من الحدث في المشهد السابق.

سليمان : (جالس على عرشه والوفد يدخل القاعة ومعهم ما حملتهم به بلقيس مع الكتاب) عدتم سريعا.

رئيس الوفد : (يسلمه كتاب بلقيس) وهذا كتابها يا مولاي.

الراوي : قرأ سليمان الكتاب وعرف ما سألته عنه.

سليمان : (وقد انتهى من قراءة الكتاب) ادعوا لي بالجن والانس.

الوزير : أمرك يا مولاي.

(يدخل عدد من حاشيته ومن الجن وبعد الانحناء وتقديم الولاء والطاعة يأخذون أماكنهم).

سليمان : من يميز الغلمان والجواري ولا ينزع ثيابهم ؟

كبيرهم : لا علم لنا بذلك.

سليمان : من يميز الخيل وأيها نتج قبل الآخر ؟

وزيره : لا علم لنا بذلك.

سليمان : ما عدد هذه الجواهر والأحجار الكريمة حسب نوعها وقيمتها ؟

كبير التجار : لا علم لنا بذلك.

سليمان : من يستطيع ثقب هذه الخرزة بغير علاج إنس ولا جان ولا بحديدة ؟

كبير الصناع : لا علم لنا بذلك.

سليمان : من يستطيع أن يدخل خيطا في ثقب هذه الخرزة ؟

كبير الصناع : (وهو يتفحص الخرزة) لا أحد يستطيع ذلك يا مولاي.

الراوي : ومكث سليمان أياما يقلب الأمر فيما سألته عنه حتى أطلعه الله على علم ما سألته من حكمته.

سليمان : أحضروا لي طشتا فيه ماء.

الحارس : أمر مولاي.

(يحضر الحراس طشتا فيه ماء).

سليمان : أنتم أيها الغلمان أغسلوا أيديكم في هذا الطشت واحدا بعد الآخر.

(سليمان يراقبهم بدقة وهم يغسلون أيديهم ويفرز الذكور على جهة اليمين والاناث على جهة اليسار).

الراوي : ينحدر الماء في يد الغلام عند الغسيل حدرا بينما يصبن الجواري الماء صعدا عند الغسيل فيميزهم سليمان تمييزا دقيقا.

سليمان : أما الخيل فقد نتجت في يوم واحد.

الراوي : وميز سليمان بأن هذا الحصان خال هذا وهذا عم هذا حتى فرغ منها.

رئيس الوفد : (ينظر في الأوراق التي معه) صحيح هذا يا مولاي.

سليمان : (يتفحص الخرزة التي لم تثقب بين يديه) من يثقب هذه الخرزة ؟

الدودة : يا سليمان يا نبي الله أنا أثقبها على أن يجعل رزقي في الخشب.

سليمان : لك ذلك.

الراوي : فلزمت الدودة الخرزة حتى خرجت من الجانب الآخر في ثلاثة أيام ثم انطلقت لرزقها.

سليمان : (يحرك الحق بين يديه) في الحق عدد كبير من الجوهر وكذا من الزمرد وكذا من الياقوت الأحمر وكذا من الياقوت الأصفر وكذا من الياقوت الأبيض وكذا من الياقوت الأسود.

رئيس الوفد : (ينظر إلى سليمان بدهشة) صحيح يا مولاي.

سليمان : (ينظر إلى الخرزة ذات الثقب المتعرج) أيكم يأخذ هذه الخرزة الملتوي ثقبها فيدخل فيها خيطا ؟

الدودة : أنا أفعل على أن يكون في العفص معيشتي.

سليمان : لك ذلك.

الراوي : فأخذت الدودة خيطا في فمها ودخلت به حتى خرجت من الجانب الآخر ثم انطلقت إلى رزقها في العفص وكانت في الخشب.

سليمان : (لرئيس الوفد) « اتمدونني بالمال فما آتاني الله خير مما آتاكم بل أنتم بهديتكم تفرحون، أرجع إليهم، فلنأتيهم بجنود لا قبل لهم بها ولنخرجنهم منها أذلة وهم صاغرون » الا أن تأتيني مسلمة هي وقومها.

(يخرج الوفد ومعهم هداياهم ورسالة سليمان إلى بلقيس).

الراوي : فلما رجعت إليها الرسل بما قال سليمان :

(تدخل بلقيس وحاشيتها ويجمد سليمان وحاشيته وكأن الجماعتين منفصلتان لا أحد يحس بوجود الآخر).

بلقيس : قد عرفت والله ما هذا بملك وما لنا به من طاقة ولا نصنع بمكابرته شيئا.

(تكتب رسالة إلى سليمان).

سليمان : (بعد أن تسلم إليه الرسالة من قبل الحاجب يقرأها بصوت مرتفع).

إني قادمة إليك بملوك قومي حتى أنظر ما أمرك وما تدعوني إليه من دينك.

الراوي : أمرت بسرير ملكها الذي كانت تجلس عليه وكان من ذهب مفصص بالياقوت والزبرجد واللؤلؤ فجعل في سبعة أبيات بعضها في بعض ثم أقفلت عليه الأبواب وكان لا يخدمها إلا النساء.

بلقيس : (للرجل الذي خلفته على سلطانها) احتفظ بما قبلك، وسرير ملكي لا يجلس عليه أحد من عباد الله حتى آتيك.

الرجل : السمع والطاعة يا مولاتي.

الراوي : ثم شخصت إلى سليمان في ألف ألف فارس ثم جمعت مقاول حمير

وأبناء ملوكها.

بلقيس : يا معشر حمير إني خارجة إلى سليمان فما ترون ؟

مقاول حمير : الأمر إليك.

وزيرها : ما الذي تريدين الدخول في طاعته أو محاربته ؟

بلقيس : سوف يأتيكم العلم وما يكون.

الراوي : وأمرت من معها بالنهوض إلى تدمر وشخصت إلى سليمان في ألف ألف فارس.

(تخرج بلقيس وحاشيتها من المسرح).

الراوي : تدمر مدينة قديمة في الشام فيها بناء عجيب يقال أن الجن بنته لسليمان.

سليمان : (إلى الجن) اذهبوا وآتوني بخبر مسيرها ومنتهاها كل يوم وليلة.

الراوي : حتى إذا دنت جمع من عنده من الجن والانس ممن تحت يده.

سليمان : « يا أيها الملأ أيكم يأتيني بعرشها قبل أن يأتوني مسلمين ؟ ».

كودى : (عفريت من الجن) أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك هذا « وإني عليه لقوي أمين ». (يخرج).

(يدخل كودي بعرش بلقيس).

سليمان : (وهو ينظر إلى عرشها) « هذا من فضل ربي يبلوني أأشكر أم أكفر ومن شكر فإنما يشكر لنفسه، ومن كفر فإن ربي غني كريم، نكروا لها عرشها، ننظر أتهتدي أم تكون من الذين لا يهتدون ».

(يعمل الجن على تغييره).

سليمان : هاتوا الصرح.

الراوي : أمر سليمان بالصرح وقد عملته الشياطين من زجاج أبيض كأنه الماء في صفاء لونه فأرسل الماء من تحت الصرح ثم وضع له سريره فيه فجلس عليه وعكفت عليه الطير والانس والجن، ليريها ملكا هو أعز من ملكها وسلطانا أعز من سلطانها.

الحاجب : لقد وصلت بلقيس وحاشيتها.

سليمان : أدخلوهم.

بلقيس : (حسبت الصرح لجة ماء فكشفت عن ساقيها) سلام أيها الملك.

سليمان : قدمت أهلا ووطئت سهلا. « إنه صرح ممرد من قوارير ».

الراوي : فلما رأت الصرح حسبته ماءا وكشفت عن ساقيها لا تشك أنه ماء لتخوضه.

سليمان : (مشيرا إلى العرش) أنظري أهكذا عرشك ؟

بلقيس : (مندهشة) كأنه هو.

سليمان : (مبتسما) إنني أدعوك إلى عبادة الله عز وجل وأدعوك إلى ترك عبادة الشيطان من دون اله.

بلقيس : أو ليس هو في ناحية ؟

سليمان : أستغفر الله ربي (يسجد إلى الله عند سماعه لكفرها ويسجد الناس معه).

الراوي : وأسقط في يد بلقيس حين رأت عجيب ما صنع سليمان.

سليمان : (يرفع رأسه ويتجه إليها) ويحك ماذا قلت ؟ !

بلقيس : (بدهشة) أنسيت ما قلت « ربي إني ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين ».

سليمان : حسن اسلامك، فاختاري رجلا من قومك أزوجك به.

بلقيس : ومثلي يا نبي الله ينكح الرجال، وقد كان لي في قومي من الملك والسلطات ما كان لي.

سليمان : نعم إنه لا يكون في الاسلام إلا ذلك، ولا ينبغي لك أن تخرجي مما أحل الله لك.

بلقيس : زوجني إن كان ولابد من ذلك، ذا بتع.

الراوي : وزوجها سليمان من ذي بتع أي هبة الله وهو الذي قال فيه علقمة :

أو مثـل صروح ومـا دونها   مما بنت بلقيس أو ذو بتـع

سليمان : يا زوبعة، يا أمير الجن.

زوبعة : نعم يا مولاي.

سليمان : اعمل لذى بتع ما استعملك بقومك.

زوبعة : في الحال يا مولاي.

الراوي : وردهما سليمان إلى اليمن، بلقيس وذا بتع إلى اليمن، ولم يزل ذو بتع ملكا حتى توفي سليمان، وافتخر أحفادهما بهما.

سعد : (حفيدهما ينشد فخرا)

ولدتني من الملوك ملوك   كل قبل متوج صنديد
ملكتهم بلقيس تسعين عاما   بأولي قوة وبأس شديد
ونساء متوجات كبلقيس وشمس ومن لميس جدودي

الراوي :

عرشها ذرعه ثمانون باعا   كللته بجوهر وفريد
وبدر قد كللته وياقو   ت وبالتبر أيما تقييد

سليمان :

ولها جنتان تسقيهما عينان فإذا بسده المسدود
لا تبالي أن ترى غيث سيل   جاءها السيل من مكان بعيد

سعد :

ولو أن الخلود كان لحي   باحتيال أو قوة أو عديد
أو بملك لما هلكنا وكنا   من جميع الأنام أهل الخلود

(ستار)

وإذا حاولنا أن نقارن بين كتاب التيجان وكتابي أخبار ملوك اليمن وملوك حمير وأقيال اليمن نجد أن الكتاب الأول يتقصى أحداثه بهدف إبرازها وتوضيح ما تحمل من مضامين انسانية عامة متتبعا التسلسل التاريخي وبادئا من خلق العالم إلى سيف بن ذي يزن آخر ملوك بني حمير، بينما يقصد الكتابان الآخران إلى العظة والعبرة والاقتداء بالقرآن

الكريم خطوة فخطوة والعناية بالدلالات الاسلامية[1]. ولكن الكتب الثلاثة تشترك في أن أحداثها تمتلك تصاعدا دراميا متناميا وحوارا أخاذا باعثا على الحركة والصراع وسهولة التجسيد والتمثيل على المسرح أمام حشد المشاهدين والمتفرجين.

* * *

4 ـــ فن السير :

تعد كتب السير من أهم الكتب الحكائية التي احتل فيها الرسول ﷺ مكان الصدارة في أحداثها وتعد السيرة النبوية لابن اسحاق التي رواها ابن هشام في مقدمة السير، وتحكي السير سيرة الرسول منذ الولادة وحتى الوفاة، يكاد ﷺ يكون البطل الوحيد فيها، وهي تمتلك خطا دراميا واضحا وتعتمد على الصراع والحركة والحوار الجيد الجذاب، وقد كان أثر القصص الحكائي كبيرا في كتابة السير بأسلوب قصصي تجسيدي خاصة وأن القرن الأول الهجري مضى من دون أن تدون الأحاديث والسنن الشريفة وأضحى في هذه السير ما قد يفيد في هذا المجال، خاصة وأن الرسول ﷺ، نهى أن يكتب عنه ﷺ غير القرآن فيما رواه مسلم في صحيحه عن أبي سعيد الخدرى أنه قال : قال رسول الله ﷺ (لا تكتبوا عني، ومن كتب عني غير القرآن فليمحه، وحدثوا عني فلا حرج ومن كذب علي متعمدا فليتبوأ مقعده من النار)، وقد كان أول المتصدين لكتابة السيرة أناس ممن اشتهروا بكتب القصص والأساطير كوهب بن منبه، إلا أن معظم كتاب السيرة كانوا من المحدثين كعروة بن الزبير وابان بن عثمان وعاصم بن عمر والزهري وموسى بن عقبة ومعمر بن راشد ومحمد بن اسحاق[2].

« وقصص السيرة تلتزم بسيرة الرسول ﷺ وتحكي عمن سبقه، ما له علاقة بميلاده وما يعد مقدمة لبعثه فهي تروي التاريخ منذ اسماعيل متتبعة من له علاقة بشجرة النسب التي ينتسب إليها الرسول ﷺ... إلا أن اعتماد كتاب السيرة في رواية هذا الجزء الممهد للسيرة نفسها إنما كان يعتمد على نفس المصادر التي اعتمد عليها كتاب الروايات والأساطير ككتاب وهب وعبيد... إن أبطال العرب قبل الاسلام كانوا جميعا من عرب

(1) في الرواية العربية، 162.

(2) م.س، ص 182 ــ 186.

الجنوب أي من اليمن، بينما يمثل محمد ﷺ البطل الحقيقي الأول من عرب الشمال[1] ». ومن الواضح عند قراءة كتب التاريخ القديمة التي سبقت السيرة وما أخذته كتب السيرة عنها، أنها كتبت بأسلوب قصصي ذي خط درامي وأن البطل عربي عريق النسب في عروبته وأنه يدافع عن عقيدة، وأنه يعتمد على قوة غيبية تسنده وأنه يصبح من الأبطال الخالدين[2] وربما أعددنا دراسة أخرى خاصة بفن السيرة وعلاقتها بالفنون الحكاية كالقصة والمسرحية، ولكننا نؤكد هنا بأن السير يمكن تحويلها إلى أعمال مسرحية، وسنختار نصا من سيرة ابن هشام لتوضيح رأينا.

* * *

اسلام عبد الله بن سلام[3]

المشهد الأول :

المكان : بستان نخيل في المدينة.

الزمان : عام الهجرة.

عبد الله بن سلام : (يعمل في شجرة النخيل يترك عمله ويتجه إلى الجمهور ليقوم مقام الراوي) : لما سمعت برسول الله ﷺ عرفت صفته واسمه وزمانه الذي كنا نتوكف له، فكنت مسرا لذلك صامتا عليه حتى قدم رسول الله ﷺ فلما نزل بقباء في بني عمرو بن مناف وأنا في رأس نخلة أعمل فيها (يعود إلى عمله في الشجرة).

رجل : لقد قدم رسول الله.

عبد الله : الله أكبر، الله أكبر.

عمته : (وهي جالسة تحت الشجرة) خيبك الله، لو كنت سمعت بموسى بن عمران قادما مازدت.

عبد الله : أي عمه، هو والله أخو موسى بن عمران وعلى دينه بعث بما بعث به.

---

(1) م.س، 188 ـ 192.

(2) م.س، 193.

(3) السيرة النبوية لابن هشام جـ 3 ص 163 ـ 164.

عمته : أي ابن أخي، أهو النبي الذي كنا نخبر أنه يبعث مع نفس الساعة.

عبد الله : نعم.

عمته : فذاك إذا.

عبد الله : سأخرج إلى رسول الله ﷺ لأعلن إسلامي.

عمته : سنعلن إسلامنا كلنا مادمت ستفعل فنحن أهلك، وأنت منا ونحن منك.

المشهد الثاني :

المكان : مجلس الرسول ﷺ.

الزمان : بعد أسبوع من الحدث الأول.

عبد الله : (يقوم مقام الراوي) وكتمت إسلامي من يهود ثم جئت رسول الله ﷺ.

عبد الله : (محدثا الرسول ﷺ) يا رسول الله، إن يهود قوم بهت وإني أحب أن تدخلني في بعض بيوتك وتغيبني عنهم ثم تسألهم عني حتى يخبروك كيف أنا فيهم قبل أن يعلموا بإسلامي فإنهم إن علموا به بهتوني وعابوني.

(عبد الله يدخل احدى غرف الرسول ﷺ ويدخل المسرح جمع من اليهود).

الرسول ﷺ : أي رجل الحصين بن سلام فيكم ؟

واحد من يهود : سيدنا وابن سيدنا وحبرنا وعالمنا.

(يدخل عبد الله المسرح خارجا من الغرفة التي دخلها).

عبد الله : يا معشر يهود اتقوا الله واقبلوا ما جاءكم به فوالله إنكم لتعلمون أنه رسول الله تجدونه مكتوبا عندكم في التوراة باسمه وصفته، فإني أشهد أنه رسول الله وأومن به وأصدقه وأعرفه.

يهود : (بصوت واحد) كذبت فأنت رجل جاهل لا علم لك ولا دراية.

عبد الله : (للرسول ﷺ) ألم أخبرك يا رسول الله أنهم قوم بهت، أهل غدر وكذب وفجور.

إن قصة إسلام عبد الله بن سلام التي أخذناها كمثال لامكانية تمثيل مثل هذه المشاهد، لوجود الحوار المتنامي وحدة الصراع وقوة الحركة فيها ما هي إلا قصة واحدة من عشرات القصص الدرامية التي تزخر بها كتب السيرة والتي يمكن تحويلها إلى مشاهد ناجحة ذات مغزى ديني وإجتماعي وأخلاقي وقومي وفكري إذا قدمت للجمهور هذا بالاضافة إلى عناصر التشويق المتوفرة فيها.

* * *

5 ـــ كتاب الفرج بعد الشدة :

يعد كتاب (الفرج بعد الشدة) للقاضي ابن تميم التنوخي من الكتب القصصية الدرامية المهمة في الأدب العربي وله عدة كتب أخرى تسير على نفس المنوال (المستجاد من فعلات الأجواد، نشواد المحاضرة وأخبار المذاكرة). « وقد قارنت مجلة الساميات الألمانية بين إحدى قصص الكتاب وبين رواية عروس كورنش للشاعر الألماني كوته[1] ». ويقع كتاب الفرج بعد الشدة في جزأين، ويقع الجزءان في أربعة عشر بابا، يختص كل باب منها بناحية إنسانية معينة، ويضم الباب الواحد العديد من القصص الدرامية التي يربطها خط إنساني معين واحد، وتصلح كل قصة من هذه القصص أن تحول إلى مشهد مسرحي وسنختار قصة من الباب الثامن الذي يحمل عنوان (من أشفى على أن يقتل فكان الخلاص إليه أعجل) وستكون قصة ابراهيم بن المهدي والمأمون هي القصة الدرامية المختارة لاثبات إمكان تحويل جميع قصص الكتاب إلى مسرحيات قصيرة يمكن عرضها على الجمهور للعظة والعبرة ولما تحتويه من مشاعر إنسانية ومثل عليا، وهي أصلح ما تكون للمسرح التعليمي الذي يجسد أخلاقيات العرب في العصر العباسي وتطورهم العلمي والاجتماعي والثقافي.

* * *

(1) الفرج بعد الشدة جـ 2 ص، 48 ــ 50 .

ابراهيم بن المهدي والمأمون[1] :

المكان : قصر المأمون.

الزمان : عصر المأمون.

الراوي : لما طال استتار ابراهيم بن المهدي عن المأمون ضاق صدره فخرج ليلة من موضع كان مستخفيا فيه يريد موضعا آخر في زي امرأة وكان عطرا.

الحارس : (يفتل شاربه متغزلا بالمرأة المارة ذات العطر الفواح) إلى أين أيتها الجميلة في هذا الليل المدلهم، هل أنت ضالة تبحثين عن مأوى، سأجد لك مأوى وثيرا.

ابراهيم : (في زي النساء مقلدا صوتهن) إنني ذاهبة إلى ابنتي لأمر استجد لها.

الحارس : (يقترب من المرأة فتفوح رائحة العطر) يا له من عطر شذي، تعالي يا عزيزتي تعالي (يمسك بذراعها فتبدو الدهشة في وجهه) أية امرأة هذه، إنها تمتلك ذراع رجل ؟ !

ابراهيم : (محاولا التخلص) دعني أرجوك.

الحارس : (يرفع الحجاب بسرعة عن وجه المرأة) ضبطتك، ابراهيم بن المهدي في ملابس النساء.

ابراهيم : (بارتباك وهو ينزع خاتما من أصبعه) خذ خاتمي فثمنه ثلاثون ألف دينار وخلني.

الحارس : (بفرح) لن أخلي سبيلك سآخذك إلى رئيس الشرطة ليأخذك بدوره إلى الخليفة المأمون فهو جاد في طلبك.

الراوي : فأتى به صاحب الشرطة إلى المأمون فلما دخل عليه بالحالة التي هو عليها جلس المأمون مجلسا عاما وقام خطيب بحضرته :

الخطيب : يا أمير المؤمنين إن فضلك عظيم، فقد رزقك الله عز وجل من الظفر يا ابراهيم.

---

(1) العرب والمسرح، 114.

ابراهيم : (يدخل إلى القاعة التي يجلس فيها المأمون وحاشيته وما زال بزي النساء) السلام على أمير المؤمنين.

المأمون : وعليك السلام.

ابراهيم : يا أمير المؤمنين إن ولي الثأر محكم في القصاص، والعفو أقرب للتقوى ومن تناولته يد الأقدار بما مد له من أسباب الرجاء ما يأمن معه عادية الدهر وقد جعل الله عفوك فوق كل ذي عفو كما جعل كل ذي ذنب دوني، فإن تؤاخذ فبحقك وإن تعفو فبفضلك.

ذنبي إليك عظيم وأنت أعظم منه
فخذ بحقك أولا فاصفح بحلمك عنه
إن لم أكن في فعالي من الكرام فكنه

الراوي :

أتيت ذنبا عظيما وأنت للعفو أهل
فإن عفوت فمنّ وإن جزيت فعدل

المأمون : (وقد رق له وأقبل على أخيه أبي اسحاق وابنه العباس والقواد) ما ترون في أمره ؟

أبو اسحاق : يضرب عنقه.

قائد : يقصص لحمه إلى أن يتلف.

العباس : تقطع أطرافه ويترك إلى أن يموت.

المأمون : (لاحمد بن خالد) ما تقول أنت يا أحمد.

أحمد : يا أمير المؤمنين إن قتلته وجدنا مثلك قد قتل مثله كثيرا وإن عفوت لم نجد مثلك عفى عن مثله فأيما أحب إليك أن تفعل فعلا تجد لك فيه شريكا أو تنفرد بالفضل.

المأمون : (يطرق مليا) أعد ما قلت يا أحمد.

أحمد : يا أمير المؤمنين إن قتلته وجدنا مثلك قد قتل مثله كثيرا، وإن عفوت لم نجد مثلك عفى عن مثله فأيما أحب إليك أن تفعل فعلا تجد لك فيه شريكا أو تنفرد بالفضل.

المأمون : بل منفرد بالفضل ولا رأي لنا في الشركة.

ابراهيم : (يرفع القناع عن رأسه) الله أكبر، الله أكبر، قد عفى والله أمير المؤمنين.

المأمون : لا بأس عليك يا عم، احبسوه في دار أحمد بن أبي خالد.

(يظلم المسرح ويضاء النور ثانية وقد مضى شهر على الحدث الأول).

المأمون : (لابراهيم) اعتذر من ذنبك.

ابراهيم : يا أمير المؤمنين ذنبي أجل من أن أتفوه فيه بعذر وعفو أمير المؤمنين أعظم من أن أنطق بشكر ولكني أقول :

تفديك نفسي أن تضيق بصالح — **والعفو منك بفضل خلق واسع**
إن الذي خلق المكارم حازها — **في صلب آدم للامام السابع**
ملئت قلوب الناس منك مهابة — **وتظل تكلؤهم بقلب خاشع**
فعفوت عمن لم يكن عن مثله — **عفو ولم اشفع إليك بشافع**
ورحمت أطفالا كأفراخ القطا — **وحنين والدة بقلب جازع**

المأمون : لا تثريب عليك يا عماه قد عفوت عنك.

ابراهيم : إني رهن أمرك وأسير طاعتك.

المأمون : ردوا إليه ماله وضياعه.

ابراهيم :

رددت مالي ولم تبخل علي به — **وقبل ردك مالي قد حقنت دمي**
أمنت منك وقد خولتني نعما — **نعم الحياتان من موت ومن عدمي**
فلو بذلت دمي أبغي رضاك به — **والمال حتى أسل النعل من قدمي**
ما كان ذاك سوى عارية رجعت — **إليك لو لم تعرها كنت لم تلم**
وقام علمك بي فاحتج عندك لي — **مقام شاهد عدل غير متهم**

المأمون : إن من الكلام كلاما كالدرر وهذا منه.

الراوي : وأمر له بخلع ومال قيل إنه ألف ألف درهم.

المأمون : لقد أشار أبو اسحق وولدي أشارا بقتلك.

ابراهيم : فما قلت لهما يا أمير المؤمنين ؟

المأمون : قلت أن قرابته قوية ورحمه ماسة وقد ابتدأناه بأمر فينبغي أن نستتمه فإن نكث فالله مغير ما به.

ابراهيم : لقد نصحنا لك ولكن أبيت الا ما أنت أهله ودفعت ما خفت بما رجوت.

المأمون : قد مات حقدي بحياة عذرك وقد عفوت عنك وأعظم من عفوي عنك أني لم أجرعك مرارة امتنان الشافعين.

ومن الملاحظ أن النص السابق يحتوي على خط درامي واضح حيث الحوار المتفاعل المؤدي إلى شدة الصراع وقوة الحركة واختلاف الشخصيات والفكرة العالية التي تصور المثل الأخلاقية العربية المتمثلة في العفو عند المقدرة، ويجمع هذا النص المسرحي بين المتعة والمنفعة، ففيه من التشويق ما يجذب المشاهد وفيه من التعاليم الأخلاقية ما يغرس المثل العليا في نفوسهم.

* * *

6 ـــ رسالة التوابع والزوابع :

رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي (283 ـــ 426 ه) ولد في قرطبة في خلافة هشام بن الحكم ابن عبد الرحمن الناصر. وهي تدور في عالم سحري، عالم الجن، حيث يبدأ ابن شهيد رحلته في عالم الجن ويقابل فيها أصحاب الشعراء والكتاب من الجان، ويدور بينه وبينهم حوار لاذع ينتقد فيه الشعراء والكتاب السابقين على عصره كما ينتقد التقاليد الأدبية السائدة في عصره[1]، وقد استطاع الكاتب خلق حوار متفاعل متنام بين ابن شهيد ومن قابلهم في عالم الجن من الشعراء والكتاب، ويمكن أن تكون رسالة التوابع والزوابع مسرحية متكاملة متكونة من مشاهد عدة، يجمعها خط واحد هو النقد والسخرية من الأدباء القدامى وأدباء العصر. وسأختار نصا من الفصل الثاني كمشهد بعنوان (صاحب الجاحظ وعبد الحميد[2]) كنموذج لتوضيح الامكانية

(1) العرب والمسرح ص 127.

(2) رسالة التوابع والزوابع، 157 ـــ 161.

الدرامية الموجودة في رسالة التوابع والزوابع.

* * *

صاحب الجاحظ وعبد الحميد :

المكان : مرج دهمان في بلاد الجن.

الزمان : القرن العاشر الميلادي.

زهير : (لابن شهيد) من تريد بعده ؟

ابن شهيد : (لصاحبه زهير) مل بي إلى الخطباء فقد قضيت وطرا من الشعراء.

(يسيران معا يقابلهم فارس يسر الى زهير بكلام ثم يبتعد).

زهير : جمعت لك خطباء الجن بمرج دهمان وبيننا وبينهم فرسخان، فقد كفيت العناء إليهم على انفرادهم.

ابن شهيد : لم ذاك ؟ !

زهير : للفرق بين كلامين اختلف فيه فتيان الجن.

(يصلان إلى المرج وقد تجمع الجن فيه لاستقبالهما).

زهير : السلام على فرسان الكلام.

الجن : وعليكم السلام، قدمتم أهلا ووطئتم سهلا.

(يسمحون لهما بالمرور إلى مركز صالة تجمعهم والكل ناظر إلى شيخ أصلع، جاحظ العين اليمنى على رأسه قلنسوة بيضاء طويلة).

ابن شهيد : (يهمس في أذن زهير) من ذلك ؟

زهير : عتبة بن أرقم صاحب الجاحظ، وكنيته أبوعيينة.

ابن شهيد : بأبي هو ليس رغبتي سواه وغير صاحب عبد الحميد.

زهير : إنه ذلك الشيخ الذي إلى جنبه (يلتفت إلى عتبة) إن صاحبي يرغب في محادثتك.

عتبة : (يستدعي ابن شهيد إلى جنبه، ويصمت المجلس) إنك لخطيب وحائك

للكلام مجيد لولا أنك مغرى بالسجع فكلامك نظم لا نثر.

ابن شهيد : (لنفسه) قرعك، بالله بقارعته، وجاءك بمماثلته. (إلى عتبة) ليس هذا أعزك الله مني جهارا بأمر السجع، وما في المماثلة والمقابلة من فضل، ولكني عدمت ببلدي فرسان الكلام، ودهيت بغباوة أهل الزمان وبالحر أن أحركم بالازدواج ولو فرشت للكلام فيهم طولقا[1] وتحركت لهم حركة مشولم[2]، لكان أرفع عندهم وأولج في نفوسهم.

عتبة : أهذا على تلك المناظر، وكبر تلك المحابر، وكمال تلك الطيالس ؟

ابن شهيد : نعم إنها لحاء الشجر وليس ثمّ ثمر ولا عبق.

عتبة : صدقت إني أراك قد ماثلت معي ؟

ابن شهيد : كما سمعت.

عتبة : فكيف كلامكم بينهم ؟

ابن شهيد : ليس لسيبويه فيه عمل ولا للفراهيدي إليه طريق ولا للبيان عليه سمة إنما هي لكنة أعجمية يؤدون بها المعاني تأدية المجوس والنبط.

عتبة : (صائحا) إنا لله، ذهبت العرب وكلامها، إرمهم يا هذا بسجع الكهان، فعسى أن ينفعك عندهم ويطير لك ذكرا فيهم، وما أراك مع ذلك إلا ثقيل الوطأة عليهم كريه المجيء إليهم.

الشيخ الذي إلى جانبه : (وهو صاحب عبد الحميد وابن شهيد مترقب لحديثه) لا يغرنك منه، أبا عيينة، ما تكلف لك من المماثلة، إن السجع لطبعه، وإن ما أسمعك كلفة، ولو امتد به أطلق الكلام وجرت أفراسه في ميدان البيان لصلى فرسه وكل برثنه، وما أراه إلا من اللكن الذي ذكر وإلا فما للفصاحة لا تهدر ولا للأعرابية لا تومض.

ابن شهيد : (لنفسه) طبع عبد الحميد ومسافة درب الكعبة (له) لقد عجلت أبا هبيرة، إن قوسك لنبع، وإن ماء سهمك لسم أحمارا رميت أم إنسانا، وقعقعة طلبت أم بيانا ؟ وأبيك إن البيان لصعب، وإنك منه لفي عباءة تتكشف عنها أستاه معانيك، تكشف أست العنز عن ذنبها. الزمان دفء لأقر والكلام عراقي لا شامي، إني لأرى من

---

(1) الطولق : نبات.
(2) مشولم : فتيان.

دم اليربوع بكفيك، وألمح من كشى[1] الضب على ماضغيك.

أبو هبيرة : أهكذا أنت يا أطليس[2] تركب لكل نهجة وتعج إليه[3] عجة.

ابن شهيد : الذئب أطلس وإن التيس ما علمت.

أبي عيينة : لا تعرض له، وبالحرا أن تخلص منه.

ابن شهيد : الحمد لله خالق الأنام في بطون الأنعام.

ابي عيينة : إنها كافية لو كان لي عقل. إقرأ لنا رسائلك.

الراوي : وقرأ لهما ابن شهيد رسالته في صفة البرد والنار والحطب فاستحسناها.



إن سهولة الحوار القريبة من لغة التخاطب تخلق من رسالة التوابع والزوابع مسرحية متكاملة يضطرم فيها الحوار ويتشابك ليخلق الحركة والصراع والتناقض على الرغم من الكلمات الغريبة والسجعات المقصودة التي تتناثر هنا وهناك من خلال الحوار، هذا بالاضافة إلى الهدف التعليمي الذي تهدف إليه الرسالة مما يوفر المنفعة إلى جانب عنصر التشويق والسخرية اللاذعة التي يزخر بها حوار رسالة التوابع والزوابع والتي كانت الحافز الأكبر لأبي العلاء المعري لكتابة رسالة الغفران.



7 ــ رسالة الغفران :

كتب أبو العلاء المعري (363 ــ 449 هـ) رسالة الغفران وهو في الستين من العمر عام 424 هـ أي بعد كتابة ابن شهيد الأندلسي رسالة التوابع والزوابع بتسع سنوات، وقد جاءت رسالة الغفران ردا على رسالة بعث بها ابن القارح ــ صديق المعري ــ إلى أبي العلاء، بعنوان (في تقبل الشرع) ذم فيها الزنادقة والملحدين.

---

(1) كشي : شحمة بطن الضب أو أصل أذنيه وهو جزء به.

(2) الذئب الامعط.

(3) يصيح به.

وتعتمد رسالة الغفران على الحركة والحوار وتصحبها في كثير من المشاهد موسيقى تصويرية من الانشاد الشعري الموحي وقد عرض أبو العلاء مشاهد العالم الآخر عرضا تمثيليا، أساسه الصراع بين الشخصيات وتجاذب الحوار المتنامي والحركة المناسبة لهذا الحوار. وعبر أبو العلاء في المقدمة عن إدانته للنفاق الذي شاع في عصره، فصور ما يلاقونه على هيئة حيات وثعابين وهم في طريقهم للغفران فالنعيم. ثم يعطف ابن القارح إلى الجنة فيرى ما فيها من مباهج ومتع ويقابل سماء اللغة ورواة الشعر، ثم ينتقل إلى النار ليرى أهلها يتعذبون ويتألمون، فيسرع بالانتقال إلى الجنة. ويرد المعري في القسم الثاني من الكتاب على المسائل اللغوية والأدبية التي وردت في رسالة ابن القارح ويعرض المعري آراء في مسائل فلسفية وتاريخية ونقدية[1].

ونحن نجد في رسالة الغفران للمعري عملا دراميا متكاملا لتوفر العناصر المسرحية فيها، وسأجتزيء مشهدا يقابل فيه ابن القارح الخنساء وبشار بن برد في الجنة[2] والنار.

ابن القارح يقابل الخنساء وبشار في الجنة والنار :

ابن القارح : (يرى امرأة في أقصى الجنة قريبة من المطلع إلى النار) من أنت ؟ !

الخنساء : أنا الخنساء السلمية أحببت أن أنظر إلى صخر فأطلعت فرأيته كالجبل الشامخ والنار تضطرم فيه.

صخر : (النار تضطرم فيه) لقد صح مزعمك في.

الخنساء : يعني قولي :

وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار

ابن القارح : (ينظر إلى النار فيرى إبليس مكبلا بالسلاسل وسط الزبانية في النار) الحمد لله الذي أمكن منك يا عدو الله وعدو أوليائه، لقد أهلكت من بني آدم طوائف لا يعلم عددها إلا الله.

ابليس : من الرجل ؟

---

(1) العرب والمسرح، 128 — 121.

(2) رسالة الغفران، 208 — 212.

ابن القارح : أنا ابن القارح من أهل حلب كانت صناعتي الأدب أتقرب به إلى الملوك.

ابليس : بئس الصناعة إنها تهب غفة[1] من العيش لا يتسع بها العيال وإنها لمزلة بالقدم وكر أهلك مثلك فهنيئا لك إذ نجوت فأولى لك ثم أولى، وإن لي إليك لحاجة، فإن قضيتها شكرتك يد المنون.

ابن القارح : إني لا أقدر لك على نفع، فإن الآية سبقت في أهل النار أعني قوله تعالى (ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء أو مما رزقكم الله، قالوا إن الله حرمها على الكافرين).

ابليس : إنني لا أسألك شيئا من ذلك. ولكن أسألك عن خبر تخبرنيه : إن الخمر حرمت عليكم في الدنيا وأحلت لكم في الآخرة فهل يفعل أهل الجنة بالولدان المخلدين فعل أهل القريات[2].

ابن القارح : عليك البهلة[3]، أما شغلك ما أنت فيه ؟ أما سمعت قوله تعالى : (ولهم فيها أزواج مطهرة وهم فيها خالدون).

ابليس : وإن في الجنة لأشربة كثيرة غير الخمر، فما فعل بشار بن برد ؟ فإن له عندي يدا ليست لغيره من ولد آدم كان يفضلني دون الشعراء وهو القائل :

ابليس أفضل من أيكم آدم فتبينوا يا معشر الأشرار
النار عنصره وآدم طينة والطيب لا يسمو سمو النار

لقد قال الحق، ولم يزل قائله من الممقوتين.

بشار بن برد : (يغمض عينيه ــ بعد أن أعطي البصر ــ لكي لا يرى ما أنزل به من عذاب فيفتحهما الزبانية بكلاليب من نار لينظر إلى ما نزل به من النكال).

ابن القارح : يا أبا معاذ لقد أحسنت في مقالك وأسأت في معتقدك، ولقد كنت في الدار العاجلة أذكر بعض قولك فأترحم عليك ظنا أن التوبة ستلحقك، مثل قولك :

---

(1) البلغة من العيش.

(2) قوم لوط.

(3) اللعنة.

ارجع إلى سكن تعيش به ... ذهب الزمان وأنت منفرد
ترجو غدا وغدا كحاملة ... في الحي لا يدرون ما تلد

بشار : وقولي :

واها لأسماء ابنة الأشد ... قامت تراءى إذ رأتني وحدي
كالشمس بين الزبرج المنقد ... ضنت بخد وجلت عن خد
ثم انثنت كالنفس المرتد ... وصاحب كالدمل الممد
أرقب منه مثل حمى الورد ... حملته في رقعة من جلدي
الحر يلحى والعصا للعبد ... وليس للمحلف مثل الرد

ابن القارح : الآن وقع منك اليأس وقلت هذه القصيدة (السُّبْد) في بعض قوافيها فإن كنت أردت جمع (سُبَد) وهو طائر، فإن فُعَلا لا يجمع على ذلك، وإن كنت سكنت الباء فقد أسأت لأن تسكين الفتحة غير معروف ولا حجة لك في قول الأخطل :

وما كل مغبون إذا سلف صفقة ... يراجع ما قد فاته يرداد

بشار : وفي قول جميل :

وصاح ببين من بثينة والنوى ... جميع بذات الرضم صرد محجل

ابن القارح : فإن أنشده بضم الصاد مخطيء لأنه يذهب إلى أنه أراد الصُّرَد[1] فسكن الراء وإنما هو صِرْد أي خالص، من قولهم : أحبك حبا صردا، أي خالصا، يعني غرابا أسود ليس فيه بياض، وقوله محجل أي مقيد، لأن صلقة القيد تسمى حجلا، قال عدي بن زيد :

أعاذل قد لاقيت ما يزع الفتى ... وطابقت في الحجلين مشي المقيد

والغراب يوصف بالتقيد لقصّ نساه، يقول الشاعر :

ومقيد بين الديار كأنه ... حبشي داجنة يخر ويعتلي

بشار : وقول الآخر :

وقالوا : ترابيّ فقلت : صدقتم ... أبي من تراب خلقه الله آدما

ابن القارح : هذه شواذ.

---

(1) طائر ضخ الرأس، والبحث الخالص من كل شيء.

بشار : يا هذا دعني من أباطيلك فإنني لمشغول عنك.

المكان : العالم الآخر.

الزمان : لا حدود له.

ولا أظن أن قاريء رسالة الغفران يشك بالروح الدرامية التي شكلت العمود الفقري للكتاب، وتجمع هذه المسرحية الممتازة بين التسلية والمنفعة والتعليم فهي بحق مسرحية تعليمية ناجحة ومسرحية فنية ممتازة.



8 ــ ويعد كتاب (يوم القيامة)[1] لمحمد بن محرز الوهراني (585 هـ) من الأعمال المسرحية المتكاملة. ويتكون من ثلاثة عشر مشهدا، ويبدو وكأن القيامة قد قامت ونادى المنادي إلى النشور فقام من قبره وبلغ أرض المحشر، ويصور يوم القيامة ــ كما يتخيله بأسوب حواري متنام ومرسل خال من السجع والتكلف، ويصف الرعب الذي أصاب المذنبين من حساب الله تعالى لهم، ويلتقي بأناس قدامى ومعاصرين له ــ كما في رسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران ــ من الأدباء والشعراء والفلاسفة والمتصوفة والملوك والسلاطين، ويصعد إلى الأعراف ليشرف على الجنة والنار. وفي كل مشهد يصف الوهراني حدثا مختلفا ويلتقي بأناس مختلفين، ويظهر الرسول ﷺ في المشهد التاسع وسط التهليل والتكبير، ويأتي الوهراني على وصف معركة صفين والقتال بين المسلمين في المشهد الثاني عشر. ويتسم الحوار في مشاهد المسرحية بالسخرية والرشاقة، فهو يعرض نقائص من يهجوهم ومذلتهم في حسابهم يوم القيامة، وهو في عرضه للأحداث وتصويره للشخصيات واختياره للزمان والمكان يمتاز بدقة التعبير ومناسبة الجو الدرامي، وكأنه كتبها لتقديمها على مسرح حقيقي فيه ممثلون ومشاهدون[2].

وسأختار **المشهد العاشر**[3] كنموذج لاثبات ما ذهبت إليه في هذا الصدد من

---

(1) منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، 22 ــ 60.

(2) العرب والمسرح، 125 ــ 126.

(3) منامات الوهراني، 50 ــ 58.

أن يوم القيامة مسرحية متكاملة متنامية يمكن تقديمها على المسرح بسهولة ويسر.

★ ★ ★

المكان : يوم القيامة.

الزمان : يوم الحشر.

(يقبل الوهراني وجماعة معه إلى الشريف النقيب) :

الشريف النقيب : (واقف مع جماعة من علماء اليونان) هل صح عند بطليموس الحكيم أن الكواكب السبعة طبائع أم لا ؟ وهل قام له الدليل على أطوال الكواكب وعروضها أم لا ؟ (يرى الوهراني وجماعته مقبلين فيمسك عن الكلام ويلتفت إليهم).

الوهراني : (للشريف النقيب) يا سيدنا نظام الدين عسى تتفضل علينا وتمشي معنا ساعة تشهد لنا عند أمير المؤمنين بالبراءة، مما قذفنا به عنده من النصب والانحراف عن أولاد فاطمة عليهم السلام.

الشريف النقيب : أنا والله هذا الوقت مشغول بنفسي، وعلى أن شهادتي لا تنفعكم عنده لأني رميت في مجلسه بالفلسفة والعمل بأحكام النجوم، وقد أضر بي ذلك عنده وذوى وجهي عني، وأنا من ذلك في خطر عظيم (ينصرف عنهم ويبقون حائرين).

الأعور البغدادي : (قادم إليهم) كيف رأيتم فعلي بكم وضرباتي النافذة فيكم، أنحستكم أم لا ؟ لا تحقروني وتطرحوني، وما أنا إلا منحوس كبير (باعتذار وتنصل مما جناه) والله ما أردت بذلك الكلام إلا أن تصفعوا بالدلاء والتواسيم مثل ما صفعت أنا لأني علمت أنكم قد شمتم بي، وكنتم لما حل بي من الصفع تفرحون، فاما إذا قد سلمتم من ذلك فأنا أدلكم على من يسقيكم الماء من هذا الحوض ولا يحوجكم إلى أي شيء من هذا الصداع الطويل اتبعوني أهدكم سبيل الرشاد.

الوهراني : (يمتنع عن اتباعه) إذا كان الغراب دليل قوم فلا يعدو بهم طرق الخراب.

صاحبه : الموت بالعطش ولا اتباع هذا الأعور الملعون.

صاحبه الآخر : بالله اتركنا من حنقك فليس هذا وقت صلف ولا أنفة أما سمعت قول الشاعر :

لا تعجبن لخير إن أتـاك بـه فالكوكب النحس يسقي الأرض أحيانا

الراوي : ومشوا معه مقدار أربعة فراسخ وإذا بجمع عظيم يحتوي على شيوخ كهول وشبان قد حف مجلسهم بالسكينة والوقار وجلالة الملك والسيادة تلوح على وجوههم.

الوهراني : (يسأل واحدا من الشيوخ) من هؤلاء السادة ؟

الشيخ : هؤلاء السادة والقادة من بني عبد شمس.

أبو القاسم الأعور : (يخترق الجمع ويقف بين يدي عظيمهم) يا خال المؤمنين، يا كاتب وحي رب العالمين، نحن قوم من محبيكم، وقد طردنا من الحوض لأجلكم، ونحن هالكون من شدة العطش بسببكم، ولنا جماعة من ثقاب شيعتكم يشهدون لنا.

معاوية : ما تحتاجون إلى شهادة، أنتم من الصادقين.

يزيد : ومن بينك ؟

أبو القاسم الأعور البغدادي : القاضي صدر الدين عبد الملك بن درباس قاضي مصر يشهد لنا.

يزيد : احضروه فإن هذا القاضي الكردي من عجائب الزمان.

الأعور البغدادي : ابعث معي رجلا من شرطتك يساعدني.

يزيد : (مشيرا إلى أحد شرطته) إذهب معه.

(يصعد الأعور البغدادي والشرطي الشامي على نشز من الأرض).

الأعور البغدادي : (بأعلى صوته) يا عبد الملك بن درباس الكردي قاضي قضاة مصر في أيام الملك الناصر صلاح الدين. (لا يتلقى جوابا).

ابن بدر : (يسقط على الأرض من شدة العطش)...

الوهراني وجماعته (يجلسون عند رأس ابن بدر) (إلى أحد الحاضرين) هل عندكم قطرة ماء نبل بها حلقنا ؟

الشاب : لا والله لو تقدمتم قليلا ما احتجتم إلى هذا كله.

الوهراني وجماعته : كيف ذلك ؟ !

الشاب : لأن أم حبيبة زوج النبي ﷺ تبعث إلى أخيها معاوية كل يوم خمس ثلجيات مزملات كل واحدة بقدر جبل الثلج، فيها الماء الخاص من عين التنسيم[1] يدفع واحدة منها إلى عمرو بن العاص وذويه والأخرى إلى سعيد بن العاص وذويه والأخرى إلى إخوانه وذويه والأخرى إلى زياد ابن أبيه وذويه، ويقتسم الأخرى في آل بني سفيان.

القاضي عبد الملك بن درباس : (يأتي في جماعة من الأكراد ومعه الفقيه عيسى راكب على نجيب من نور والبقية يمشون في ركابه فتقدموا إلى معاوية) السلام عليكم يا أمير المؤمنين. (إلى يزيد) السلام عليك يا إمام العدل، السلام عليك يا خليفة الله في الأرض السلام عليك يا ابن عم رسول الله، السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته، نفعنا الله بطاعتك، وأدخلنا في شفاعتك، ورفع درجتك في الجنة كما رفعها في الدنيا.

يزيد : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

معاوية : (للقاضي) الحمد لله الذي جعل في أصحابي وشيعتي من يصلح أن يكون قاضي قضاة المسلمين.

القاضي : كل ذلك ببركة هذا المولى الزاهد والمجاهد ضياء الدين الفقيه عيسى الذي هو بحر المعروف وغياث الملهوف، حسنة للدولة وسعادة للأنام.

معاوية : ليهنك يا فقيه لقد عرض لك اليوم من أفعال الخير ما غبطك عليه النبيون والملائكة المقربون، ولولا ما ظهر من تعصبك لأهل الشر لطرت مع الملائكة إلى سدرة المنتهى من أول.

الفقيه عيسى : مثل من يا خال المؤمنين ؟

معاوية : مثل هذا المكّي الأسود الكادوم، أخذت له دارا في القصر وضيعة مقورة وعشرة دنانير في الشهر وليس يستحق من هذا كله رغيف شعير.

الفقيه عيسى : ولم يا أمير المؤمنين ؟

معاوية : لأنه أبخل من ابن بنت الكلب، لا يشبع بالخبز في بيته، ولا يأكل اللحم إلا في بيوت الناس، وليس له راحة لأحد، وهو من كودان المدارس له أربعون سنة يقرأ

---

(1) عين في الجنة.

ولا يحفظ مسألة من الفقه ولا آية من كتاب الله تعالى.

الفقيه عيسى : صدقت يا أمير المؤمنين وأزيدك زيادة.

معاوية : ما هي ؟

الفقيه عيسى : الرقاعة والحماقة، ماله فيها نظير يلبس العمامة الكبيرة المعروفة بأشفع طرز ويركب بغلته الملقبة بقيسارية الغراء، ويمشي بين يديه عشرة من الغلمان كلهم يتساقطون من الجوع، ويقول لهم : قال السلطان، وقلت للسلطان، والسلطان لا يستطيع أن يبصره في المنام، وأنا وحاشيتي على مثل رأي السلطان فيه، ولكنني قد انتشيت معه فما له مني انفكاك.

يزيد : (للقاضي) أوصيك بأصحابك الأكراد خيرا، فإنهم أولى بحسن تدبيرك من سائر الناس.

القاضي : نعم يا أمير المؤمنين ما أحتاج فيهم إلى زيادة تأكيد، هذا أنا قد وليت القضاء لجماعة منهم أنا أعرفهم ما يعيشون إلا من لصوصية البقر في الليل وسرقة الحمير بالنهار، ولم أفعل ذلك إلا لأني ألزمت باستقضاء قوم لا يصلحون أن يكونوا إلا في البدود[1] والمواخير مثل ابن أخي اليايا وأنظاره، فلما رأيت ذلك رجعت إلى ما قيل في المثل : إذا كانت حولا بحولا ربة البيت أولا. وأنا أستغفر الله من ذلك وأتوب إليه.

يزيد : (مشيرا إلى أبي القاسم الأعور البغدادي) تعرف هذا ؟

القاضي : نعم يا أمير المؤمنين، أعرفه حوسا.

يزيد : وما الحوس ؟

القاضي : الذي يعمل منه المناخيس.

يزيد : يقول : إنه كان يدعو لنا ويترضى عن أسلافنا ويؤذي من يؤذينا.

القاضي : نعم يا أمير المؤمنين، كان يفعل ذلك كله تكسبا ومعيشة، ولو أن اليهود جعلوا له على سب النبي ﷺ جعلا لبادر إلى ذلك مسرعا ولم يصده عنه تقى ولا دين، فيأمر به فيشرد عن هذه الرحاب.

يزيد : إذا كان الأمر كذلك فيصفع صفعا جيدا ويطرد من هذه الرحاب.

---

(1) الصنم أو بيته وهو يشير إلى أنها كانت أماكن لهو.

(يصفع أبو القاسم البغدادي صفعا شديدا ويطرد من كل مكان).

يزيد : (للقاضي) ما تقول في هؤلاء الرجال ؟

القاضي : أما هذا فهو رجل عليمي، وهو فخذ من كلب بن وبرة من أخوال أمير المؤمنين، وأما هذا فدمشقي من عبيد أمير المؤمنين، وأما هذا فإنه رجل مغربي حضرت معه في دار الدنيا دعوة فيها جماعة من الأعيان في دار ابن الشهرزوري في الجوانية وسمعته يترضى عنك ويسأل الله أن يحشره معك.

يزيد : وجبت حقهم علينا وسوف نفعل معهم كل جميل، نادوا لي عبيد الله بن زياد.

عبيد الله بن زياد : (يتقدم بين يديه) نعم يا أمير المؤمنين.

يزيد : (لعبيد الله) خذ معك ألف رجل من السكاسك والسكون واقصد المشرعة التي عليها الأشتر النخعي، والنخع في جماعة من طيّ والهمدانيين وأضربهم بالسيف حتى تزيلهم عنها وأورد هؤلاء الرجال حتى ينالوا بغيتهم من الماء وينصرفوا سالمين. وإن أتاك الأشتر النخعي في نخعة مدد للطائيي فانزل على المشرعة وأثبت لهم حتي تتصل بك الجيوش معاوية : لا تبعث مع ابن زياد فإنه مما يهيج القوم، ودماء بني أبيهم في ثيابه وسيفه يقطر منها الآن، ولكن قدم عليهم ذا الطلاع الحميري ربما انتفعوا هنالك باليمانية وكسرت عادية الشر وحدة القتال.

(تقدم القوم بين يديه وقد استلأموا يرفلون بالحديد).

الراوي : فما استتم القول حتى استلئم القوم وتقدموا بين يديه يرفلون بالحديد وهم جمرة لا تطاق لا يلوون على شيء.

الوهراني : إنه كانت وقعة صفين في الدنيا على دم عثمان (رض) فوقعة صفين في الآخرة حتى نشرب سم الموت.

الراوي : ويسمع النبي ﷺ بذلك فيخرجهم من الشفاعة.

الوهراني وجماعته : النبي ﷺ أجل من هذا، وبعد أن نروى من الماء ما نبالي.

أبو القاسم الأعور : (يراهم) ها أنا رايح أهيج عليكم قبائل العراق وأنحسكم إذا لم تأخذوني معكم.

الوهراني : خذه معنا أي شيء علينا منه.

صاحبه : والله لا صحبته في طريقه ولا تركته يذوق قطرة.

أبو القاسم : (يصيح عليهم) إلى أين يا بقر الشام يا شيعة الطاغوت يا عبيد الطلقاء.

* * *

إن هذا المشهد من مسرحية يوم القيامة الرائعة يدلل دلالة كبيرة على توفر النصوص المسرحية العربية سواء أقدمت على المسرح أم اكتفي بقرأتها — وهناك العديد من المسرحيات الحديثة المقروءة والتي لم تقدم على المسرح لسبب أو لآخر — ونحن نلمس من خلال هذا المشهد ومن خلال المسرحية كلها توفر عناصر المسرحية الجيدة من تنوع في الشخصيات ورقة في حوار متفاعل وصراع قوي وحركة مستديمة مشوقة وإيقاع جميل وديكور أخاذ.

ويبدو أن الوهراني مؤلف (يوم القيامة) قد تأثر تأثرا واضحا بحكاية أبي القاسم البغدادي — التي تحدثنا عنها سابقا — فاتخذه شخصية من شخصيات مسرحيته كعنصر أساس للتشويق والحركة والربط بين المشاهد وانتزعها من الحكاية كما هي بتلونها وانتهازيتها وفسقها، ولكنه لم يحتذ في الأحداث حذو (أبي القاسم البغدادي) بل احتذى حذو ابن شهيد الأندلسي والمعري في الانتقال إلى العالم الآخر كمسرح للأحداث واتخذ من يوم القيامة، زمانا ومكانا، مسرحا لأحداثه الشيقة الجميلة.

* * *

9 — أدب الرحلات :

لعب أدب الرحلات دورا كبيرا في الأدب العربي القديم وكان لرحلتي (ابن جبير، وابن بطوطة) أثر كبير في ازدهار هذا الأدب وبعد أثره في النثر العربي، ولم يقتصر أثر الرحلات في الناحية الأدبية فقط بل في الناحيتين الجغرافية والتاريخية أيضا. وقد اعتمدت أحداث هذه الرحلات على التشويق والمغامرة والغرابة، وكان للحركة والتنقل الأثر الكبير في توليد عنصري الصراع والتشويق اللذين نجدهما في كل صفحة من صفحات هذه الكتب، وإذا كان الأسلوب السردي القصصي هو الأسلوب الذي اعتمد عليه كتاب أدب الرحلات، فإن الحوار يلعب دورا كبيرا في تعميق المشاهد وإبراز روح

الغرابة والمغامرة والصراع والحركة وكل ما يتعرض له الرحالة في رحلاتهم الشاقة الصعبة وهم يجوبون البحار ويقطعون الفيافي ويجابهون الأخطار والموت والخوف في رحلاتهم إلى عوالم غريبة مجهولة لديهم. وقد اخترت مشهدا من رحلة ابن بطوطة[1] ــ وهو مشهد واحد من عشرات المشاهد التي تزخر بها الرحلة ــ حيث نجد أمثال هذا المشهد، يسوده التشويق ويولد فيه تتابع الأحداث الصراع والحركة ويتلاحم فيه الحوار مما يجعله أقرب إلى المشاهد التمثيلية التي يمكن عرضها على الجمهور بسهولة ويسر، والرحلة من تأليف أبي عبد الله محمد بن عبد الله المعروف بابن بطوطة وقد أسماها (تحفة الأنظار في عجائب الأمصار وعجائب الأسفار) وقد انتهى من تأليف الكتاب عام سبعة وخمسين وسبعمائة للهجرة، وكان قد بدأ رحلته من مسقط رأسه طنجة في عام خمسة وعشرين وسبعمائة للهجرة. وقد أمضى في رحلته اثنين وثلاثين عاما.



الشيخ جلال الدين وسلطان بنجالة :

المشهد الأول.

المكان : مغارة في بنجالة يسكنها الشيخ جلال الدين.

الزمان : صباح يوم من القرن الثامن الهجري.

واحد من أتباع الشيخ : لقد قال الشيخ للفقراء الذين معه جاءكم سائح من المغرب فاستقبلوه وإننا جئنا لاستقبالك بأمر الشيخ ولم يكن عندنا علم بشيء من أمرك وإنما كوشف به الشيخ.

الراوي : وسار معهم إلى الشيخ فوصل إلى زاويته في الغار ولا عمارة عندها وأهل تلك البلاد مسلم وكافر يقصدون زيارته ويأتون بالهدايا والتحف فيأكل منها الفقراء والواردون.

ابن بطوطة : وأما الشيخ فقد اقتصر على بقرة يفطر على حليبها بعد عشر.

الشيخ : (ينهض عندما يرى ابن بطوطة ويعانقه) كيف هي بلادك وأسفارك ؟

ابن بطوطة : بلادي جميلة، وسفراتي غريبة وشاقة ولكنها ممتعة.

(1) رحلة ابن بطوطة، 149 ــ 152.

الشيخ : أنت مسافر العرب أليس كذلك ؟

واحد من أصحابه : والعجم يا سيدنا.

الشيخ : والعجم فأكرموه.

الراوي : فاحتملوه ثلاثة إلى زاوية وأضافوه ثلاثة أيام.

ابن بطوطة : (يعجب بفرجية الماعز التي يرتديها الشيخ) (في نفسه) ليت الشيخ أعطانيها.

واحد من صحاب الشيخ : لم تكن من عادة الشيخ أن يلبس تلك الفرجية وإنما لبسها عند قدومك.

ابن بطوطة : (لنفسه) إنها فرجية جميلة (يخرج مع جماعة من أصحاب الشيخ).

الشيخ : (لصحبه) هذه الفرجية يطلبها المغربي ويأخذها منه سلطان كافر ويعطيها لأخينا برهان الدين الصاغرجي وهي له وبرسمه كانت.

المشهد الثاني :

المكان : نفسه.

الزمان : بعد مرور ثلاثة أيام على المشهد الأول.

ابن بطوطة : (يدخل الكهف) جئت لوداعك يا سيدنا الشيخ.

الشيخ : (وقد وضع الفرجية والطاقية على جانب) تعال يا أبا عبد الله (يتقدم نحوه ابن بطوطة، يقدم الشيخ له الفرجية والطاقية) سألبسكها، إنها لك.

ابن بطوطة : شكرا لك يا سيدنا الشيخ.

أحد الفقراء : لم يلبس سيدنا الشيخ هذه الفرجية إلا عند قدومك وقد قال بأنه سيأخذها سلطان كافر ثم تؤول إلى الشيخ برهان الدين الصاغرجي.

ابن بطوطة : سأحتفظ بها إن شاء الله.

الشيخ : إن شاء الله. اعتن بنفسك في سفرك الشاق.

ابن بطوطة : وداعا يا سيدنا الشيخ وداعا أيها الصحب الطيبون.

الشيخ : لن نلتقي بعد يا أبا عبد الله احمل تحياتي إلى الشيخ برهان الدين الصاغرجي.

الراوي : والتقى ابن بطوطة بعد ذلك بأحد صحاب الشيخ جلال الدين.

صاحب الشيخ : (لابن بطوطة) لقد استدعانا الشيخ قبل موته بيوم واحد وأوصانا بتقوى الله.

الشيخ : إني مسافر عنكم غدا إن شاء الله وخليفتي عليكم الله الذي لا إله إلا هو.

صاحب الشيخ : فلما صلى الظهر من الغد قبضه الله في آخر سجدة منها.

الراوي : وقد وجدوا إلى جانب الغار الذي كان يسكنه قبرا محفورا عليه الكفن والحنوط فغسلوه وكفنوه وصلوا عليه ودفنوه به إلى رحمة الله، كرامة له أيضا.

المشهد الثالث :

المكان : قصر ملك الصين.

الزمان : بعد الحدث الأول بستة أشهر.

الوزير : (يشاهد ابن بطوطة وهو في موكبه) (إلى أحد أتباعه) ايتني بهذا الرجل (مشيرا إلى ابن بطوطة، يسرع الرجل إلى ابن بطوطة)

الرجل : (لابن بطوطة) الوزير يريدك.

ابن بطوطة : (يعجب) يريدني أنا ؟ !

الوزير : نعم تعال، (يأخذ بيد ابن بطوطة) من أين أنت ؟

ابن بطوطة : من المغرب.

الوزير : تعال معي إلى السلطان.

ابن بطوطة : لماذا ؟ هل اقترفت ذنبا ؟ !

(يدخله الوزير إلى قصر السلطان حيث يجلس على عرشه في صدر قاعة فخمة).

سلطان الصين : حدثني عن سلاطين الاسلام.

الراوي : (وابن بطوطة يحدث سلطان الصين) وحدثه باسهاب عن سلاطين الاسلام.

السلطان : (ينظر إلى فرجية ابن بطوطة بإعجاب) إنها فرجية جميلة (لوزيره) جردها.

الوزير : (وهو ينزع الفرجية عن ابن بطوطة) السلطان أعجب بها، قدمها له وسيجزيك بما يرضيك.

ابن بطوطة : (وهو يقدم الفرجية للسلطان) اقبلها يا مولاي.

السلطان : أعطه عشر خلع وفرسا مجهزا ونفقة.

ابن بطوطة : بانشراح : (بانشراح واستغراب محدثا نفسه) لقد صدق جلال الدين انه سيأخذها سلطان كافر.

المشهد الثالث :

المكان : خان بالق.

الزمان : بعد سنة من المشهد السابق.

ابن بطوطة : (يدخل الخان فيجد الشيخ برهان الدين الصاغرجي وعليه الفرجية) السلام عليكم يا شيخنا الموقر.

برهان الدين : (يرفع عينيه عن الكتاب الذي كان يقرأ فيه) وعليكم السلام، تفضل بالجلوس.

ابن بطوطة : (يجلس ويتحسس الفرجية بين يديه باستغراب) عجبا !

برهان الدين : (يبتسم) لم تقبلها وأنت تعرفها.

ابن بطوطة : نعم هي التي أخذها مني سلطان الخناسا.

برهان الدين : هذه الفرجية صنعها أخي جلال الدين برسمي وكتب إلي أن الفرجية ستصلك على يد فلان (أخرج رسالة من جيبه وقدمها إلى ابن بطوطة).

ابن بطوطة : (يقرأ الرسالة) عجبا من صدق يقين الشيخ جلال الدين، لقد أخبرني أحد أصحابه بخبر وصول الفرجية إليك، وكدت ألا أصدق، لولا ما حدث.

برهان الدين : أخي جلال الدين أكبر من ذلك كله وهو يتصرف في الكون وقد انتقل إلى رحمة الله.

ابن بطوطة : رحمة الله وكأنه قد علم بدنو أجله حينما ودعني.

برهان الدين : أخي جلال الدين أكبر من ذلك كله هو يتصرف في الكون فقد بلغني أنه كان يصلي الصبح كل يوم بمكة وأنه يحج كل عام لأنه كان يغيب عن الناس يومي عرفة والعيد فلا يعرف أين يذهب. حدثني يا أبا عبد الله عن سفرك.

ابن بطوطة : لما ودعت الشيخ جلال الدين سافرت إلى مدينة حنبق وهي أكبر المدن وأحسنها.

برهان الدين : يشقها النهر الذي ينزل من جبال كامر ويسمى النهر الأزرق ويسافر فيه إلى بنجالة وبلاد الكونتي.

ابن بطوطة : وعليه النواعير والبساتين والقرى يمنة ويسرة كما هي على نيل مصر.

برهان الدين : أهلها كفار تحت الذمة يؤخذ منهم نصف ما يزرعون ووظائف سوى ذلك.

ابن بطوطة : وسافرنا في هذا النهر خمسة عشر يوما بين القرى والبساتين وكنانشي من سوق إلى سوق وفيه من المراكب ما لا يحصى كثرة، وفي كل مركب منها طبل فإذا التقى المركبان ضرب كل واحد طبله وسلم بعضهم على بعض.

برهان الدين : وقد أمر السلطان فخر الدين أن لا يؤخذ بذلك النهر من الفقراء نول وأن يعطى الزاد لمن لا زاد له منهم، وإذا وصل الفقير إلى مدينة أعطي نصف دينار.

ابن بطوطة : وبعد خمسة عشر يوما من سفرنا في النهر وصلنا إلى مدينة سنركاوان.

برهان الدين : وهي المدينة التي قبض أهلها على الفقير (شيدا) عند ما لجأ إليها بعد قتل أهل من أحسن إليه.

ابن بطوطة : ولما وصلناها وجدنا بها جنطا يريد السفر إلى بلاد الجاوة.

برهان الدين : وبينهما أربعون يوما.

ابن بطوطة : ركبنا فيه ووصلنا بعد خمسة عشر يوما إلى بلاد البرهنكار وهم طائفة من الهمج لا يرجعون إلى دين الهنود ولا إلى غيره.

برهان الدين : وسكناهم في بيوت قصب مسقفة بحشيش الأرض على شاطيء البحر.

ابن بطوطة : وعندهم من أشجار الموز والفوفل والتنبول كثير، ورجالهم على مثل صورتنا إلا أن أفواههم كأفواه الكلاب، وأما نساؤهم فلسن كذلك ولهن جمال بارع، ورجالهم عرايا لا يستترون إلا أن الواحد منهم يجعل ذكره وانثييه في جعبة من القصب منقوشة معلقة في بطنه، ويستتر نساؤهم بأوراق الشجر.

برهان الدين : معهم جماعة من المسلمين من أهل بنجالة والجاوة ساكنون في حارة على حدة.

ابن بطوطة : أخبرونا أنهم يتناكحون كالبهائم لا يستترون بذلك ويكون للرجل منهم ثلاثون امرأة فما دون ذلك أو فوقه.

برهان الدين : إنهم لا يزنون فإذا زنا أحد منهم فحدّ الرجل أن يصلب حتى يموت أو يؤتى صاحبه أو عبده فيصلب عوضا عنه ويسرح هو.

ابن بطوطة : وحدّ المرأة أن يأمر السلطان جميع خدمه فينكحونها واحدا بعد واحد بحضرته حتى تموت ويرمون بها في البحر.

برهان الدين : لذلك لا يتركون أحدا من أهل المراكب ينزل إليهم إلا إن كان من المقيمين عندهم وإنما يبايعون الناس ويشاورونهم على الساحل ويسوقون إليهم الماء على الفيلة لأنه بعيد عن الساحل ولا يتركونهم لاستقائه خوفا على نسائهم.

ابن بطوطة : لأنهن يطمحن إلى الرجال الحسان.

برهان الدين : والفيلة كثيرة عندهم ولا يسعها أحد غير سلطانهم تشترى منهم بالأثواب.

ابن بطوطة : ولهم كلام غريب لا يفقهه إلا من ساكنهم وأكثر التردد إليهم ولما وصلنا إلى ساحلهم أتوا إلينا في قوارب صغيرة كل قارب من خشبة واحدة منحوتة وجاءوا بالموز والأرز والتنبول والفوفل والسمك وأتى السلطان إلينا راكبا على فيل عليه شبه بردعة من الجلد.

برهان الدين : ولباس السلطان ثوب من جلود الماعز وقد جعل الوبر إلى الخارج، وفوق رأسه ثلاث عصائب من الحرير ملونات وفي يده حربة من القصب ومعه نحو عشرين من أقاربه على الفيلة.

ابن بطوطة : أرسل إلينا هدية من الزنجبيل والفلفل والقرفة والحوت الذي يكون بجزائر ذيبة المهل وأثوابا بنجالية وهم لا يلبسونها وإنما يكسونها الفيلة أيام أعيادهم.

برهان الدين : (مبتسما) ولهذا ينزل السلطان من على كل مركب يمر ببلاده جارية وثيابا لكسوة الفيل وحلي ذهبية تجعله زوجته في محزمها وأصابع رجليها ومن لم يعط هذا الجعل صنعوا له سحرا فيهيج به البحر فيهلك أو يقارب الهلاك.

(ستار)

★ ★ ★

10 ــ القصص الشعبي :

القصص البطولي الذي يصوغه الأدباء الشعبيون ويروونه على الناس، وقد ترعرع هذا النوع من القصص في مصر أيام الدولة الفاطمية وملأ كتابها ربوع وادي النيل بأصداء القصص البطولي الذي مازال يقرأ في المقاهي الشعبية في الأرياف والأحياء الشعبية من المدن في أرجاء الوطن العربي الكبير مثل سيرة عنترة وأبو زيد الهلالي والزناتي خليفة وسيف بن ذي يزن والزير سالم وعلي الزيبق وقصص ألف ليلة وليلة وغيرها. وإذا وجدنا في الراوي الشعبي ملمحا مسرحيا تمثيليا كما مر بنا سابقا، فإننا نجد في النصوص الشعبية ذاتها سمة مسرحية بارزة حيث يتحدد الزمان والمكان وتعدد الشخصيات ويشتد الصراع بينها ويتداخل الحوار وتتفاعل الحركة.

وقد اخترت نصا من ألف ليلة وليلة لأدلل من خلاله على الطاقة الدرامية الكامنة فيه. وقد اختلفت الآراء حول أصول هذه القصص وكثر التساؤل أهي عربية أو دخيلة على العرب. ولا نريد الخوض في هذا الموضوع فقد خاضه باحثون عديدون من قبل، كما أنه ليس مجال بحثنا هنا. ونحن نرى أن بعض هذه القصص مقتبس في باديء الأمر من بلاد الهند وفارس و لم يلبث المؤلفون العرب أن حاكوها وأضافوا إليها حتى تحررت تماما من أصلها الأجنبي واتخذت الطابع العربي الأصيل، وقد نقلت ألف ليلة وليلة إلى لغات عدة وتأثر بها كتاب غربيون عديدون وأخذت عنها مسرحيات ناجحة وساهمت بالقسط الأوفر في نشوء القصة الأوربية الحديثة فقد قلدها (بوكاشيو) 1212 ــ 1270 م في كتابه (الديكامرون) ونقل عنها (شوسر) 1240 ــ 1400 م قصته الشعرية (سكوايرتيل) كما أخذ عنها الأمير الاسباني (دون جوان)

قصص كتابه (الديوان)[1] واستمر هذا التأثير حتى بعد رسوخ قدم الرواية الأوربية فقد تأثر بها فولتير في روايتيه (كانديد وزاديج) وأثرت في أدب كوته ومسرحيات شكسبير وفي الأجواء القصصية لكتاب القصة الواقعية الحديثة أمثال ستندال وبلزاك وفلوبير وغيرهم. وقد اخترت قصة الحمال والثلاث بنات كنموذج للامكانية الدرامية الكبيرة في القصص الشعبي.



الحمال والثلاث بنات :

المشهد الأول :

المكان : سوق من أسواق بغداد القديمة.

الزمان : ما بعد القرن العاشر الميلادي.

الحمال : (شاب واقف في السوق متكيء على قفصه ينتظر من يطلب منه عملا)...

امرأة : (ملتفة بإزار موصلي حريري وخف مزركش بحاشية قصب وبشريط لاعب، ترفع قناعها فتظهر من تحته عينان سوداوان بهدب أجفان ناعمة الأطراف كاملة الأوصاف، تلتفت إلى الحمال) هات قفصك واتبعني.

الحمال : (مأخوذ بسحرها، يرفع قفصه ويتبعها) يا نهار السعادة، يا نهار التوفيق.

المرأة : (تقف عند دكان نصراني تعطيه دينارا تأخذ منه مروقة زيتونية) احمله واتبعني.

الحمال : (يضع كمية الزيتون في القفص ويتبعها) هذا والله نهار مبارك ونهار سعيد بالقبول.

---

(1) القصة العربية القديمة، 116 ــ 117.

(2) ألف ليلة وليلة حـ 1 43 ــ 57، مهذب ألف ليلة وليلة، حـ 1 ص 64 ــ 75.

المرأة : (تقف عند دكان فاكهاني وتشتري منه تفاحا شاميا وسفرجلا عثمانيا وخوخا علمانيا وياسمينا ونوفرا شاميا وخيارا أقلاميا وليمونا مرابيا ونارنجا سلطانيا ومرسينا ريحانيا تمرحنا وأقحوانا وشقائق النعمان وبنفسجا وجلنارا ونسرينا) شل.

الحمال : (يضع كل ذلك في القفص ويتبعها)...

المرأة : (تقف عند دكان الجزار) قطع عشرة أرطال لحم.

الجزار : (يقطع لها اللحم ويلفه في الورق) تفضلي.

المرأة : (تعطي الثمن للجزار) شل يا حمال.

الحمال : (يضع اللحم في الصندوق ويتبعها)...

المرأة : (تقف عند دكان بائع النقل وتشتري منه قلب فستق وزبيب تهامي وقلب لوز) شل واتبعني.

الحمال : (يضع النقل في الصندوق ويتبعها)...

المرأة : (تقف عند دكان الحلواني وتشتري طبقا عبت فيه جميع ما عنده من مشبك وقطايف بالمسك ومحشية وصابونية وأقراص ليمونية وميمونية وأمشاط زينب وأصابع ولقيمات القاضي وجميع أصناف الحلاوة، تحطه في القفص) شل واتبعني.

الحمال : (وهو يرفع الصندوق بصعوبة) كنت اعلمتني لأتيت معي الكريش تحمل عليه هذه الخوشكات.

المرأة : (تبتسم وتضرب بيدها على قفاه) أسرع في مشيك وخل عنك الكلام الكثير وأجرك حاصل إن شاء الله تعالى (وقفت عند دكان العطار وأخذت منه عشرة أمواه ماء ورد وماء زهر وماء نوفر وماء خلاف وأبلوجين سكر وقزيز ماء وورد ممسك وحصالبان ذكر وعودا وعنبرا ومسكا وشمعا اسكندرانيا وحطت الجميع في القفص) شل قفصك واتبعني.

الحمال : (يشيل القفص بثقل ويتبعها) إنه ثقيل جدا.

الراوي : أتت المرأة إلى دار مليحة وقدامها رحبة فسيحة عالية البنيان مشيدة الأركان بابها بدرقتين من الأبنوس مصفح بصفائح الذهب الأحمر، فوقفت الصبية على الباب وأدارت النقاب عن وجهها ودقت دقا لطيفا والحمال واقف وراءها وهو لم يزل يتفكر في حسنها وجمالها وإذا بالباب قد فتح وتشرعت الدرقتين فنظر الحمال إلى من

فتح لها الباب وإذا بها خماسية القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وبهاء وكمال واعتدال بجبين أزهر وخد أحمر وعيون تحاكي المها والغزلان وحواجب مثل قوس هلال شعبان وخدود مثل شقائق النعمان وفم كخاتم سليمان وشفيهات حمر كالمرجان وسنينات كاللؤلؤ المنضد والأقحوان وعنق كأنه للغزلان وصدر كأنه شادروان ونهدين كأنهما فحلي رمان وبطن مدمج وسرة تسع أوقية من دهن البان كما قال فيه الشاعر :

أنظر إلى شمس القصور وبدرها   وإلى خـرامتها وبهجـة زهرهـا
لم تلق عينك أبـيضا في أسود   جمع الجمال كوجهها من شعرها
محمـرة الوجنـات يخبر حسنها   عن إسمهـا إن لم يحظ بخيرهـا
وتمايلت فضحكت مـن أردافهـا   عجبـا ولكنـي بكيت لخصرهـا

فلما نظر الحمال إليها سلب عقله ولبه وكاد القفص أن يقع من على رأسه.

الحمال : ما رأيت عمري أبرك من هذا النهار.

المشهد الثاني :

المكان : دار البنات الثلاث.

الزمان : بعد ساعة من المشهد السابق.

البوابة : (للدلالة) أدخلي من الباب وحطي عن هذا الحمال المسكين.

الراوي : دخلت الخوشكانة (الدلالة) ووراءها البوابة والحمال ومشوا حتى انتهوا إلى قاعة فسيحة مهندسية مليحة ذات تراكيب وعقودات وكشك وسدلات وخرسانات وخزائن عليها ستور مرخيات وفي الوسط بركة كبيرة ملآنة ماءا وفيها شختور (قارب) وفي صدر القاعة سرير من العرعر مرصع بالجوهر مرخى عليه ناموسية أطلس أحمر أزرارها لؤلؤ تدر البندق وأكبر وبرزت من داخلها صبية بطلعة مضيئة وبهجة رضية وأخلاق فيلسوفية، بخلقة قمرية وعيون بابلية وقسي حواجب محنية وقامة أليفة ونكهة عربية وشفيفات عقيقية سكرية ووجه يخجل نوره الشمس المضيئة وهي كأنها بعض الكواكب العلوية أو قبة من الذهب مبنية أو عروس مجلية أولية عربية كما قال فيها الشاعر :

كـأنما تبسم عن لؤلـؤ   منضد أو برد أو أقـاح
وطـرّة كالليـل مسبولـة   وبهجة تخجل ضوء الصباح

الصبية : (تنهض من فوق السرير وتسير على مهل وسط القاعة عند أخواتها) ما وقوفكم حطوا عن رأس هذا المسكين الحمال (تأتي الدلالة والبوابة وحطوا القفص عن رأس الحمال).

البوابة : (وهي تعطي الحمال دينارين) توجه يا حمال.

الحمال : (ينظر إلى الصبايا وما عندهم باعجاب) آه.

الصبية : ما لك لم لا تروح أنت كأنك استقليت الأجرة (إلى أختها) أعطيه دينارا آخر.

الحمال : والله يا ستي ما استقليت الأجرة وأجرتي ما تساوي درهمين، وإنما انشغل قلبي وسري بكم وكيف أنتم وحدكم وما عندكم رجال ولا أحد يؤنسكم وأنتم تعرفون أن المأدبة لا تقف إلا على أربعة وما لكم رابع وما يطيب لعب النساء إلا بالرجال كما قيل :

أما ترى أربعا للهو قد جمعت جنك وعود وقانون ومزمار
ووافقتها من المشموم أربعة ورد وآس ومنثور ونوّار
وليس يحسن ذا إلا بأربعة خمر وروض ومعشوق ودينار

وأنتم ثلاثة تحتاجون إلى رابع يكون رجلا عاقلا لبيبا حاذقا وللأسرار كاتما.

الصبية : (ضاحكة مع أخواتها) ومن لنا بذلك ونحن بنات نخاف أن نودع السر لمن لا يحفظه وقد قرأنا في بعض الأخبار ما قاله ابن الشمام :

صن السر جهدك ولا تودعه فمن أودع السر قد ضيعه
فصدرك بسرك إن لم يسع فكيف يسع الصدر مستودعه

الأخت 2 :

من أطلع الناس على سره استوجب الكيّة في جبهته

الحمال : وحياتكم إني رجل عاقل أمين قرأت الكتب وطالعت التواريخ لأظهر الجميل وأخفي القبيح.

ما يكتم السر إلا كل ذي ثقة والسر عند خيار الناس مكتوم
السر عندي في بيت له غلق ضاعت مفاتيحه والباب مختوم

الأخت 1 : أنت تعلم أننا غرمنا على هذا المقام جملة من المال فهل لديك شيء

تحادثنا به فنحن ما ندعك تجلس عندنا وتصير نديمنا وتشرف على وجوهنا الصباح الملاح حتى توزن جملة من المال أما سمعت صاحب المثل وقد قال : محبة بلا حبة ما تساوي حبة.

البوابة : معك شيء يا حبيبي أنت شيء ما معك، روح بلا شيء.

الدلالة : يا أخواتي كفوا عنه فوالله ما قصر اليوم معنا ولو كان غيره ما طول روحه معنا ومهما جاء عليه أنا أوزنه عنه.

الحمال : (بفرح وهو يقبل الأرض) شكرا لكن.

الصبية : والله ما ندعك تجلس عندنا ألا بشرط وهو ألا يسأل عما لا يعنيه وأن تفاضل يضرب.

الحمال : رضيت يا ستي على الرأس والعين وها أنا بلا لسان.

الراوي : فقامت الدلالة وشدت وسطها وصفت القناني وروقت المدام وعملت الحضرة على جانب ابرة وأحضرت ما يحتاجون إليه ثم قدمت المدام وجلست هي وأختها وجلس الحمال بينهن وهو يظن أنه في المنام ثم قدمت باطية المدام وملأت أول قدح وشربته والثاني والثالث ثم ملأت وناولت أختها الأخرى.

الدلالة : (تناول الحمال القدح) :

اشرب هنيئا ممتعا بالعوافي　　　إن هذا الشراب للداء شافي

الحمال : (يأخذ القدح) :

ما تشرب الكأس إلا مع أخي ثقة　　　وطاهر الأصل منسوبا إلى السلف
فالراح كالريح إن هبت على عطر　　　طابت وتنتن إن مرت على الجيف

الدلالة :

لا تشرب الراح ألا من يدي رشأ　　　يحكيك في دقة المعنى ويحكيها

الحمال : (وقد تمايل من السكر وقبل أيديهم).

كل شيء من الدماء حرام　　　شربه ما خلا دم العنقود
فاسقنيها ندى لعينيك نفسي　　　من غزال وطارفي وتليدي

الراوي : ثم ملأت القدح وناولتها لأختها الوسطى فأخذتها من يدها وشكرتها

وشربت ثم ملأت وناولت لصاحبة السرير وملأت كأسا آخر وناولته للحمال.

الحمال : (يقبل الأرض بين يديها).

هاتها بالله هات من كؤوس مترعات   وأسقيني منها بكأس إنها ماء الحياة

(نحو صاحبة المحل) يا ستي أنا عبدك ومملوكك وخدامك.

على الباب عبد من عبيدك واقف   بجودك والاحسان مازال معترف
أيدخل ياذات المحاسن كي يرى   جمالك والهوى غير مـــــنصرف

الصبية : طب نفسا واشرب هنيئا وعافية تجري مجاري الصحة.

الحمال : (يأخذ الكأس ويقبل يديها)

نــاولتها شبـــه خـــديها معتقـــة   صرفا كأن سناها ضوء مقبـاس
فقبلتها وقـالت وهــي ضاحكــة   فكيف تسقي خدود الناس للناس
فقبلتها وقـالت وهــي ضاحكــة   فكيف تسقي خدود الناس للناس
قلت اشربي فهي من دمعي وحمرتها   دمي وطانجها في الكأس أنفاسي

الصبية :

إن كنت يا صاح من أجلي بكيت دما   هات أسقنيها على العينين والرأس

الراوي : ولازلن والحمال بينهن في رقص وغناء ومشمومات ولم يزل الحمال معهن وهذه تجذبه وتلك بالمشموم تضربه وهو معهن إلى أن أقبل الليل عليهم[1].

الأخت 1 : (للحمال) هيا أخرج وأرنا عرض كتفيك.

الحمال : والله إن خروج الروح لأهون من الخروج من عندكن دعونا نصل الليل بالنهار.

الدلالة : (لأختيها) بحياتي عندكن أتركاه عندنا نضحك عليه فإنه ظريف.

الأخت 2 : تبيت عندنا بشرط أن تدخل تحت الحكم وكل ما رأيته لا تسأل عنه ولا عن سببه.

الحمال : أقبل الشرط راضيا.

---

(1) اختزلت من 49 ــ 50 للفحش الذي فيها واستعنت بمهذب ألف ليلة وليلة وقد اختزلته أيضا في ص 69.

الأخت 1 : قم واقرأ ما على الباب.

الحمال : (يقوم إلى الباب ويقرأ ما مكتوب عليه بماء الذهب) لا تتكلم فيما لا يعنيك لئلا تسمع ما لا يرضيك (إليهن) أشهدكن أني لا أتكلم فيما لا يعنيني.

★ ★ ★

وأكتفي بهذين المشهدين من حكاية الحمال والثلاث بنات لأنها حكاية طويلة يمكن تحويلها ببساطة ــ كما فعلت ــ إلى مسرحية بمجرد تقسيمها إلى مشاهد وتبديل (قال وقلت) إلى أسماء القائلين ووضعها في أول السطر لبيان الحوار الجميل السهل الأخاذ المولد للحركة والصراع في الحكاية، ومما يميز أسلوب الحوار في ألف ليلة وليلة سهولته ومرونته واستخدام بعض الألفاظ العامية ــ شديدة الايحاء والمرونة فيه ــ لذا كثرت المسرحيات المأخوذة عن الأدب الشعبي العربي كما سنبين ذلك في نهاية الدراسة.

★ ★ ★

(10) ــ الحكاية الشعبية :

الحكاية الشعبية أسلوب اجتماعي هدفه الاصلاح والتوجيه والتقويم والموافقة في مجال الحياة العامة، لذا نجد فيها النقد اللاذع والسخرية المرة والنادرة، كما نجد فيها العبرة الرادعة أو الاقناع بحقيقة الواقع الأليم الذي تتحاشاه النفوس، ولابد أن تتطور الحكاية الشعبية مع الزمن، وأن يظهر تأثير البيئة فيها واضحا جليا، فهي نتيجة تطور المجتمع، فهي تتبعه في تنوع مصالحه وتعدد أغراضه، ولا تقتصر على جانب واحد دون آخر بل تشمل جوانب البيئة المختلفة في أسلوب التواصل والتفاعل بين الأفراد والجماعات في نقد أسلوب الحكم والحكام وما له علاقة بالدين والتدين وحياة الأفراد الواضحة والمستورة، وبهذا التفاعل بين الحكاية الشعبية والمجتمع أصبحت الحكاية وعاءا لكثير من أحداث التاريخ وتصويرا دقيقا لوقائع هذا التاريخ على صدر الاحساس الشعبي العميق بهذا الواقع.

ومن هذا التحليل نستطيع أن نحدد مصطلح الحكاية الشعبية : « استجابة مباشرة للاحساس بالحاجة إلى ضرب من التمييز بين إطار قصصي أدبي وآخر يتسم بالحرية

والمرونة ومسايرة العقول والأمزجة والمواقف[1] ».

وتمتاز الحكاية بالبساطة وتشابك الأحداث والتفاؤل في نهايتها، والتوقيف الزماني أي تعلق الحدث بظرف معين فإذا لم يحدث ذلك الظرف كان من المستحيل وقوع الحدث وبالتالي يفترض أن تنتهي، الحكاية، ويعتمد منطق الحكاية الشعبية على حيوية الانسان وسعيه للوصول إلى تحقيق أهدافه وصبره على الآلام والشدائد وعندئذ يحظى بمعاونة الطبيعة والقوى الخارقة، وتتراوح الحكاية الشعبية بين الخشية والرجاء مما أظهر فيها مبدأ القدرة والعجز واضحا كل الوضوح فيصاب الشخص القوي القادر بضعف غير مبرر، ويعطى الضعيف قوة غير مبررة لتحقيق الانتصار، ويحدث كل ذلك للوصول إلى الهدف المنشود وتحريك الأحداث إلى تلك الغاية المرجوة، وتلعب الألغاز دورا هاما في الحكاية الشعبية وهي لا تأتي لشحذ الذهن واختبار المقدرة العقلية فحسب بل هي عنصر مهم لتطوير الحدث في الحكاية وإيصاله إلى هدفه الأخير[2].

وقد اخترت حكاية يظهر فيها التصاعد الدرامي واضحا كمعظم الحكايات الشعبية، كنموذج لاعتماد الحكاية كنص مسرحي قابل للتقديم على المسرح أمام الجمهور، وهي حكاية (هرد وبدي)[3].

* * *

هرد وبدي[4] :

المشهد الأول :

المكان : غرفة صغيرة للنوم في دار عراقية قديمة.

الزمان : قبل شروق الشمس.

الزوجة : (تستيقظ من نومها فتنزل عن السرير بحذر وتحكم الغطاء حول الزوج الغارق في سبات عميق وقد تعالى شخيره تفتح الباب ثم توصده، تتجه إلى وعاء حجري

---

(1) الحكاية الشعبية، ص 10.

(2) ينظر/أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية ص 2 ــ 17.

(3) م.س، ص 119 ــ 125.

(4) اسم لمنطقة خيالية نائية من يذهب إليها لا يمكن أن يعود حيا.

لحفظ الماء تحاول غرف الماء بإيناء نحاسي، تجد أن الماء قد تجمد تأتي بيد هاون صفراء تكسر القشرة الجليدية وتخرج الماء تغسل وجهها وتجففه بغير عناية بطرف ثوبها تفتح تنكة تخرج منها كيسا من الكركم، تدلج وجهها بالكركم تعود إلى فراشها باعثة أنينا قويا) أوه، أوه، أوه، أكاد أموت.

الزوج : (يستيقظ، ينظر إلى وجهها الأصفر بقلق) ما بك يا عزيزتي ؟ !

الزوجة : (يرتفع أنينها) إنني أموت.

الزوج : سآخذك إلى الملا ليعزم لك فتشفين.

الزوجة : لا يفيدني شيء غير رمان هرد وبدي.

الزوج : (بقلق) رمان هرد وبدي ؟ طريقها طريق الصدمارد.

الزوجة : إذا كنت تحبني كما تقول جئني برمان هرد وبدي فقد أخبرني الشيخ بأن شفائي لا يتم إلا به.

الزوج : حضري حوائج السفر سأذهب لآتيك به مادام علاجك الوحيد.

الزوجة : (بخفة تضع له في الخرج خبزا رقاقا وسويقا وتمرا وتملأ له زمزمية ماء) مع السلامة وتعود بالسلامة.

الزوج : (وهو يخرج من الدار) حافظي على صحتك حتى أعود.

الزوجة : (بعد خروج زوجها) تدندن بأغنية قديمة (تسرع إلى إناء الماء وتغسل وجهها من الكركم، وتقف أمام مرآتها وتسرح شعرها بمشط خشبي مسنن من الطرفين وتتزين، وتضع قشر الجوز على شفتيها وتتكحل، وراحت تقرص وجنتيها حتى إحمرتا، أخرجت ورقة حمراء وبللتها بلعابها ثم راحت تدعك بها وجهها، ورشت ماء الورد على شعرها وثوبها) سيأتي عندما تغيب الشمس حيث يعود العمال من الحقول، آه يا حبيبي كم أنا بشوق إلى ضماتك القوية.

المشهد الثاني :

المكان : خلاة خارج المدينة.

الزمان : بعد الحدث الأول بساعة.

امرأة عجوز : (تجمع الحطب) إلى أين أنت ذاهب بكل هذه الهموم يا رجل.

الزوج : (بحزن) إنني ذاهب إلى هرد وبدي.

المرأة العجوز : (بدهشة) لماذا تذهب إلى هرد وبدي ألا تعلم أنه طريق الصدمارد.

الزوج : (بحزن) زوجتي مريضة وقد وصف لها الشيخ رمان هرد وبدي وأنها لا تشفى إلا به.

المرأة العجوز : لو كانت زوجتك تحبك لما أرسلتك إلى هرد وبدي وهي تعرف بأن الذي يذهب إلى هناك لا يعود أبدا.. إنها تريد موتك يا رجل.

الزوج : امرأتي تحبني وأنا أحبها.

المرأة العجوز : امرأتك ماكرة لابد وأنها تدبر لك أمرا، أنصحك بالرجوع إلى بيتك ولا تذهب إلى هرد وبدي.

الزوج : (وقد ساورته الشكوك وتحير في أمره) ولكن كيف ؟ لقد وعدتها بالذهاب.

المرأة العجوز : الأمر بسيط لتحتال عليها كما احتالت عليك.

الزوج : (بحيرة) كيف ؟ أنا لا أعرف الحيل.

المرأة العجوز : ألفك بحزمة الحطب هذه وآخذك إلى دارك لتراقب ما يحدث فإذا كانت زوجتك مريضة حقيقة فاذهب إلى هرد وبدي وأتها بالرمان، أما إذا كانت تمكر عليك فلا تذهب.

الزوج : (بفرح) نعم الرأي رأيك.

الراوي : لفته المرأة العجوز الطيبة بحزمة الحطب وحملته على ظهرها حتى وصلت داره.

المشهد الثالث :

المكان : الدار الذي ظهر في المشهد الأول.

الزمان : مساء ذات يوم.

المرأة العجوز : (تطرق الباب ومعها حزمة الحطب).

الزوجة : (تخرج بكامل زينتها) ماذا تريدين ؟

المرأة العجوز : لقد أرسل لك زوجك حزمة الحطب هذه.

الزوجة :(بإهمال) ضعيها جانبا.

المرأة العجوز : (وهي تضع حزمة الحطب مندهشة)...

يفتح الباب يدخل عبد أسود البشرة.

العبد : (وهو يحتضن الزوجة)

خلـيت كبعـي ينطرعنـي   وجـيت علـيك يـا محبوبتـي

الزوجة : (وهي تحتضنه)

بعثت زوجي على هرد وبـدي   يجيب لي رمان ريتـه لا يجي

المرأة العجوز :

اسمع الكول يا جوا الشجـرة   ياحزمة الشوك تفـتلي وارقصي

الزوج : (يخرج من حزمة الحطب، يشهر سكينه ويندفع نحو العبد الذي ما زال يقبل الزوجة، يطعنه، ثم يطعن زوجته، يخران على الأرض ميتين) شكرا لك أيتها المرأة الطيبة.

المرأة العجوز : لقد عرفت بمكرها، فنحن النساء نعرف بعضنا البعض.

الزوج : هل لك أن تتزوجيني ؟ !

المرأة العجوز : أنا امرأة أرمل ولي عشرة أولاد.

الزوج : على بركة الله عوضني الله بالزوجة الصالحة والولد.

(يتماسكان بالأيدي ويسدل الستار).

لقد نقلت النص كما ورد في الحكاية تماما و لم أتدخل إلا في تقسيمها إلى ثلاثة مشاهد ووضع أسماء الشخصيات في أول السطر، ولا أعتقد بأن أحدا يشك في الامكانية الدرامية الكبيرة لهذه الحكاية وسهولة تقديمها على المسرح، فقد توفرت فيها جميع عناصر المسرحية الناجحة، بالاضافة إلى الهدفين التشويقي والتعليمي.

* * *

(11) قصص الحيوان :

لعل أهم ما كتب من قصص على ألسنة الحيوان في الأدب العربي من حيث التدرج التاريخي والأثر البعيد كتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع 106 ــ 142 هـ وهو كتاب وضع على ألسنة الحيوان وحوى تعاليم أخلاقية موجهة أساسا إلى الحكام وقد سمي باسم أخوين من بنات آوى : كليلة ودمنة. وقد اختلف المؤرخون في أصل الكتاب سواء أوضعه ابن المقفع وادعى ترجمته ليتخلص من تبعته أو أنه ترجمه عن الفارسية بتصرف وهو في الأصل مكتوب باللغة السنسكريتية أي اللغة الهندية القديمة وأنه مأخوذ في الأصل عن كتب عدة هندية وفارسية مثل هزار أفسانة، وبنج تنترا، والمها بهارتا. فإن الكتاب الذي كتبه ابن المقفع عام 750 م[1] يحتل مكانة خاصة في الأدب العربي والآداب العالمية التي ترجم إليها وهي كثيرة أوربية وآسيوية وقيمته لا تنحصر في المجال الأدبي فقط بل تتعداه إلى قيمته التاريخية والفلسفية، وقد امتزج الأسلوب المنطقي بالأسلوب القصصي الذي يبعث فيه الحوار حيوية دافقة ويتصاعد في قصصه خط درامي واضح يمكن عرض معظم هذه القصص على المسرح بعد تحوير بسيط، وهي مسرحيات مشوقة للصغار كما هي مفيدة للكبار، وتعتمد رواية كليلة ودمنة على رواية (بيدبا) الفيلسوف الهندي البرهمي لـ(دبشليم) ملك الهند. وسأختار قصة واحدة من باب الحمامة المطوقة[2] لأبين الامكانية الدرامية الكامنة فيها، ويفضل في عرضها أن يكون مسرح داخل المسرح واستخدام (الفنتازيا) المسرحية لتحقيق الجمالية الفنية المطلوبة وتحقيق الأثر النهائي.



الحمامة المطوقة :

المكان : مسرح خارج المسرح.

دبشليم الملك : (لبيدبا الفيلسوف) قد سمعت مثل المتحابين كيف قطع بينهما الكذوب وإلى ماذا صار عاقبة أمره بعد ذلك، فحدثني إن رأيت عن إخوان الصفا كيف يبتدأ تواصلهم ويستمتع بعضهم ببعض ؟

---

(1) تاريخ الأدب العربي، 451 ــ 452.

(2) كليلة ودمنة، 71 ــ 74.

بيدبا : إن العاقل لا يعدل بالاخوان شيئا، فالاخوان هم الأعوان على الخير كله والمواسون عندما ينوب من المكروه، ومن أمثال ذلك مثل الحمامة المطوقة والجرذ والظبي والغراب.

دبشليم : وكيف كان ذلك ؟

بيديا : زعموا أنه كان بأرض «سكاوندجين، عند مدينة داهر، مكان كثير الصيد، ينتابه الصيادون وكان في ذلك المكان شجرة كثيرة الأغصان ملتفة الورق فيها وكر غراب.

(تفتح ستارة المسرح).

المشهد الأول :

المكان غابة فيها شجرة كبيرة.

بيديا : بينما هو ذات يوم ساقط في وكره إذ أبصر بصياد قبيح المنظر سيء الخلق على عاتقه شبكة وفي يده عصا مقبلا نحو الشجرة.

(ويفضل أن يجسد هذا الفعل على المسرح بينما يتحدث بيديا).

الغراب : (بذعر) لقد ساق هذا الرجل إلى هذا المكان، أما حيني وإما حين غيري فلأثبتن مكاني حتى أنظر ماذا يصنع.

بيديا : ثم إن الصياد نصب شبكته ونثر عليها الحب وكمن قريبا منها فلم يلبث إلا قليلا حتى مرت به حمامة يقال لها المطوقة وكانت سيدة الحمام ومعها حمام كثير فعميت هي وصواحبها عن الشرك فوقعن على الحب يلقطنه فعلقن في الشبكة كلهن.

(يمثل هذا الفعل على المسرح أيضا).

الصياد : (يقبل فرحا نحو الشبكة)...

الحمام : (يضرب بجناحيه الحبائل تلمسا للنجاة)...

الحمامة المطوقة : لا تخاذلن في المعالجة ولا تكن نفس إحداكن أهم إليها من نفس صاحبتها ولكن نتعاون جميعا فنقلع الشبكة فينجو بعضنا ببعض.

بيدبا : فقلعن الشبكة جميعهن بتعاونهن وعلون في الجو، و لم يقطع الصياد جلده منهن وظن أنهن لا يجاوزن إلا قريبا ويقعن.

الغراب : (في نفسه) لأتبعهن وأنظر ما يكون منهن.

المطوقة : (ترى الصياد يتبعهن، للحمام) هذا الصياد مجد في طلبكن فإن نحن أخذنا في الفضاء لم يخف عليه أمرنا و لم يزل يتبعنا وإن نحن توجهنا إلى العمران خفي عليه أمرنا وانصرف وبمكان كذا جرذ هو لي أخ فلو انتهينا إليه قطع عنا هذا الشرك.

الغراب : ففعلن ذلك وآيس منهن الصياد وانصرف.

المشهد الثاني :

المكان : جزء آخر من الغابة.

الزمان : بعد المشهد الأول بساعة.

بيدبا : فلما انتهت الحمامة المطوقة إلى الجرذ أمرت الحمام أن يسقطن فوقعن وكان للجرذ مائة جحر للمخاوف.

المطوقة : زيرك... زيرك.

الجرذ : من أنت ؟

المطوقة : أنا خليلتك المطوقة.

الجرذ : (أقبل نحوها) ما أوقعك في هذه الورطة ؟

المطوقة : ألم تعلم أنه ليس من الخير والشر شيء إلا وهو مقدر على من تصيبه المقادير وهي التي أوقعتني في هذه الورطة، فقد لا يمتنع عن القدر من هو أقوى مني وأعظم أمرا، وقد تنكسف الشمس والقمر إذا قضى ذلك عليهما.

الجرذ : (يقرض العقد الذي فيه المطوقة)...

المطوقة : أبدأ بقطع عقد باقي الحمام وبعد ذلك إقبل على عقدي (تعيد عليه القول مرارا).

الجرذ : (لا يلتفت إليها) لقد كررت القول علي كأنك ليس في نفسك حاجة ولا لك شفقة ولا تراعين لها حقا.

المطوقة : إني أخاف إن أنت بدأت بقطع عقدي أن تمل وتكسل عن قطع ما بقي، وعرفت أنك بدأت بهن قبلي وكنت أنا الأخيرة لم ترض، وإنأدركك الفتور، أن

أبقى في الشرك.

الجرذ : هذا مما يزيد الرغبة والمودة فيك (واستمر في قرض الشباك).

بيدبا : فانطلقت الحمامة المطوقة وحمامها معها، فلما رأى الغراب صنع الجرذ رغب في مصادقته وناداه باسمه.

الغراب : زيرك... زيرك.

الجرذ : ما حاجتك ؟

الغراب : إني أريد مصادقتك.

الجرذ : ليس بيني وبينك تواصل، وإنما العاقل ينبغي له أن يلتمس ما يجد إليه سبيلا ويترك التماس ما ليس إليه سبيل، فإنما أنت الآكل وأنا طعام لك.

الغراب : إن أكلي إياك وإن كنت لي طعاما، مما لا يغني عني شيئا، وإن مودتك آنس لي مما ذكرت وليست بحقيق إذا جئت أطلب مودتك أن تردني خائبا فإنه قد ظهر لي منك حسن الخلق ما رغبني فيك وإن لم تكن تلتمس إظهار ذلك، فإن العاقل لا يخفي فضله، وإن هو أخفاه كالمسك الذي يكتم ثم لا يمنعه ذلك من النشر الطيب والأرج الفائح.

الجرذ : إن أشد العداوة عداوة الجوهر وهي عداوتان : منها ما هو متكافيء كعداوة الفيل والأسد فإنه ربما قتل الأسد الفيل أو الفيل الأسد، ومنها ما قوته من أحد الجانبين على الآخر كعداوة ما بيني وبين النسور وبينك، فإن العداوة التي بيننا ليست تضرك وإنما ضررها عائد علي، فإن الماء لو أطيل إسخانه لم يمنعه ذلك من اطفائه النار اذا صب عليها وإنما مصاحب العدو ومصالحه كصاحب الحية يحملها في كمه والعاقل لا يستأنس إلى العدو الأريب.

الغراب : قد فهمت ما تقول وأنت خليق أن تأخذ بفضل خليقتك وتعرف صدق مقالتي ولا تصعب علي الأمر بقولك : ليس إلى التواصل بيننا سبيل فإن العقلاء الكرام لا يبتغون على معروف جزاء، والمودة بين الصالحين سريع اتصالها بطيء انقطاعها ومثل ذلك مثل الكوز من الذهب، بطيء الانكسار، سريع الاعادة، هين الاصلاح، إن إصابه ثلم أو كسر، والمودة بين الأشرار سريع إنقطاعها بطيء إتصالها ومثل ذلك مثل كوز من الفخار سريع الانكسار ينكسر من أدنى عيب ولا وصل له أبدا والكريم يود الكريم واللئيم لا يود أحدا إلا عن رغبة أو رهبة، وأنا إلى ودك ومعروفك محتاج

لأني كريم وأنا ملازم لبابك غير ذائق طعاما حتى تؤاخيني.

الجرذ : قد قبلت إخاءك فإني لم أرد أحدا عن حاجة قط وإنما بدأتك بما بدأتك به إرادة التوثق لنفسي، فأن أنت غدرت بي لم تقل إني وجدت الجرذ سريع الانخداع (خرج من حجره ووقف عند الباب).

الغراب : ما يمنعك من الخروج إلي والاستئناس بي ؟ فهل في نفسك بعد ذلك مني ريبة ؟

الجرذ : إن أهل الدنيا يتعاطون فيما بينهم أمرين، وبتواصلون عليهما، وهما ذات النفس وذات اليد، فالمتباذلون ذات النفس هم الأصفياء، وأما المتباذلون ذات اليد فهم المتعاونون الذين يلتمس بعضهم الانتفاع ببعض، ومن كان يصنع المعروف لبعض منافع الدنيا، فإنما مثله فيما يبذل ويعطي كمثل الصياد وإلقائه الحب للطير، لا يريد بذلك نفع الطير وإنما يريد نفع نفسه، فتعاطي ذات النفس أنفع من تعاطي ذات اليد، وإني وثقت منك بذات نفسك ومنحتك من نفسي مثل ذلك وليس يمنعني من الخروج إليك سوء ظن بك، ولكن قد عرفت أن لك صحابا جوهرهم كجوهرك، وليس رأيهم كرأيك.

الغراب : إن من علامة الصديق أن يكون لصديق صديقه صديقا، ولعدو صديقه عدوا، وليس لي بصاحب ولا صديق من لا يكون لك محبا، وأنه يهون علي قطيعة من كان كذلك من جوهري.

(يخرج الجرذ إلى الغراب ويتصافحا ويتصافيا).

بيدبا : وآنس كل واحد منهما بصاحبه حتى إذا أمضت لهما أيام.

الغراب : لي مكان في عزلة ولي فيه صديق من السلاحف وهو مخصب من السمك ونحن واجدون هناك ما نأكل فأريد أن أنطلق بك إلى هناك لنعيش آمنين.

الجرذ : إن لي أخبارا وقصصا سأقصها عليك إذا انتهينا حيث نريد فافعل ما تشاء.

بيدبا : فأخذ الغراب بذنب الجرذ وطار به حتى بلغ به حيث يريد.

(ستار)

إن هذا النص المأخوذ من باب الحمامة المطوقة وهو جزء منه يدلل على الامكانية الدرامية الكبيرة المتوفرة في كتاب كليلة ودمنة، فنحن نجد فيه الحدث المتنامي والصراع

القوي والحركة الدائبة والحوار المتفاعل الأخاذ على الرغم من الطول الذي يتسم فيه والرؤى الفلسفية العميقة والحكم المفيدة، ولكن ذلك لا يمنع من كونها مسرحية ناجحة لو أخرجتها أياد فنانة لمخرجين مقتدرين ـــ والوطن العربي يزخر بمثل هؤلاء المخرجين الافذاذ ـــ وإذا لم أضع كتاب كليلة ودمنة وطاقته الدرامية الكبيرة بحسب تسلسله التاريخي فإن ذلك يعود إلى أمرين مهمين :

أولهما : أنني أرجح ترجمة الكتاب بتصرف على وضعه في العربية من قبل ابن المقفع، وأدلتي لا مجال لذكرها هنا.

وثانيهما : إن هذه المسرحيات أقرب إلى مسرح الأطفال لأنها تعتمد على عناصر الفنتازيا والتشويق وقد بنيت أساسا على المسرح التعليمي الذي يفيد الأطفال والصبيان فائدة كبيرة ويعلمهم دروس الحياة المفيدة التي سيستقبلونها في مراحل حياتهم المقبلة.

المسرحيات العربية التي أخذت من نصوص قديمة تراثية :

إن ما أثبتناه في كتابنا عن وجود المسرح العربي القديم، وتوفر النصوص المسرحية في كتب التراث العربية القديمة يؤكده الواقع المسرحي في الوطن العربي فقد أخذت مسرحيات كثيرة من كتب التراث العربي نصا أو بعد تعديل بسيط، ومنها ما حدثت فيه عمليات مونتاجية لتكوين مسرحيات متكاملة، وقد دفعني الحرص على تأكيد وجود المسرح العربي القديم أن أورد المسرحيات التي أخذها كتابها عن الكتب التراثية القديمة أو الكتب المقدسة منذ ظهور المسرح العربي الحديث عام 1848 على يد مارون النقاش في بلاد الشام وحتى نهاية عام 1980.

1 ـــ آدم وحواء، حنا حبش، العراق عام 1880.
2 ـــ آدم وحواء، تأليف أحد أبناء الشرفة للسريان الكاثوليك، لبنان، 1868.
3 ـــ آه يا ليل يا قمر، تأليف نجيب سرور، القاهرة، 1968 مأخوذة من القصص الشعبي.
4 ـــ أبو الأنبياء، تأليف محمود عباس، فلسطين، 1969.
5 ـــ ابن جلا، تأليف محمود تيمور، مصر، 1950.
6 ـــ ابن زيدون مع ولادة بنت المستكفي بالله، مصر، 1217 هـ تأليف ابراهيم الأحدب.
7 ـــ ابن الفتوح الملك الناصر، تأليف محمود الاسكندري، مصر، 1880.
8 ـــ ابن وائل، تأليف الأب اليسوعي شارل ابيلا، لبنان، 1912.

9 ــ أبو بكر الصديق، تأليف محمد عبد الرحيم مصطفى، مصر، 1949.
10 ــ أبو جعفر المنصور، أبو خليل القباني، سوريا، أواخر القرن التاسع عشر.
11 ــ أبو الحسن المفضل وهارون الرشيد، مارون النقاش، لبنان، 1852 مأخوذة عن ألف ليلة وليلة.
12 ــ أبو الريحان البيروني، تأليف رشاد دارغوث، لبنان، 1971.
13 ــ أبو عبد الله الصغير، تأليف معروف الأرناؤوط، سوريا، 1929.
14 ــ أبو عبد الله الصغير، تأليف عبد الستار القره غولي، العراق، 1955.
15 ــ أبو العلاء المعري، تأليف المقنع، سوريا بلا.
16 ــ أبو الفتوح الملك الناصر، تأليف محمد محمد السكندري العبادي، مصر، 1880.
17 ــ أبو مسلم الخرساني، فلسطين،، 1923.
18 ــ أبو نواس مع جنان جارية ثقيف، تأليف ابراهيم الأحدب، مصر بلا.
19 ــ أبو هريرة، عبد العزيز الخياط، بغداد، بلا.
20 ــ أدهم الشرقاوي، تأليف نبيل فاضل، مصر، بلا، مأخوذة عن القصص الشعبي.
21 ــ أردشير وحياة النفوس، تأليف أحمد زكي أبو شادي، مصر، 1928 عن ألف ليلة وليلة.
22 ــ أسامة، تأليف حنارسام، العراق، 1926 عن كتب التاريخ العربي.
23 ــ استشهاد بولس الرسول، تأليف الخوري بطرس حبيقة، لبنان، 1935.
24 ــ استشهاد القديس جرجيس، لبنان.
25 ــ استشهاد ترسيسيوس، تأليف سليم حسون، العراق، 1902.
26 ــ إسلام عمر، تأليف شفيق رمضان، مصر، 1950.
27 ــ أصحاب الكهف والرقيم، تأليف خضر الطائي، بغداد، 1961.
28 ــ إقامة القديس لعازر من الموت، تأليف الخوري ميخائيل غفريل، لبنان، 1926.
29 ــ التقاء المانوس في حرب البسوس، تأليف جرجس مرقص الرشيدي، مصر، 1956.
30 ــ إلى الحمراء، تأليف أنيس الخوري المقدسي، لبنان، 1923.
31 ــ إلى غرناطة، تأليف هاشم الدفتردار المدني، لبنان، 1941.
32 ــ امرؤ القيس، تأليف عبد المطلب، مصر، بلا.

33 ـــ امرؤ القيس بن حجر، تأليف محمد حسن علاء الدين، فلسطين، 1946.
34 ـــ امرؤ القيس والفتاة الطائية، أديب لحود، لبنان، 1934.
35 ـــ امرؤ القيس في حرب بني أسد، عبد الله البستاني، لبنان.
36 ـــ الأمير الأسير، تأليف نعوم فتح الله سحار، العراق، 1895.
37 ـــ الأمير حسن، تأليف محمود واصة، مصر، 1892 مأخوذة عن ألف ليلة وليلة.
38 ـــ الأمير الحمداني، المطران سليمان صائغ، العراق، 1928.
39 ـــ الأمير علي مع السبعة ملوك، مصر، 1894 مأخوذة عن ألف ليلة وليلة.
40 ـــ الأمين والمأمون، أمير محمد بحيري، مصر.
41 ـــ الأمير محمود نجل شاه العجم، أبو خليل القباني، سوريا، 1318 هـ مأخوذة عن الأدب الشعبي.
42 ـــ الأمير محمود وزهر الرياض، أبو خليل القباني، مصر، 1884 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
43 ـــ الأميران الأسيران، جرجس قندلا، العراق، 1915.
44 ـــ أميرة غسان، الأب يوسف الحائك، لبنان، 1933.
45 ـــ أهل الكهف، توفيق الحكيم، مصر، 1933.
46 ـــ بدر الدجى، ابراهيم بركات، مصر، 1901 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
47 ـــ بدر البدور، مصر، 1920 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
48 ـــ البرامكة والرشيد، الأب انطون رباط اليسوعي، بيروت، 1924.
49 ـــ البطلة أو صفحة من تاريخ الأندلس الأخير، حبيبة شعبان يكن، لبنان، 1936.
50 ـــ بلال، محمد يوسف محجوب، مصر، بلا
51 ـــ بنت الأخشيد، ابراهيم رمزي، مصر، 1938.
52 ـــ بنت الأخشيد، عبد الرحمن أحمد الساعاتي، مصر، بلا.
53 ـــ بنت الشبندر، أمين صدقي، مصر، مأخوذة عن الأدب الشعبي.
54 ـــ أيوب النبي الصابر، كمال عطا الله وغبريل عوض الله، مصر، 1951.
55 ـــ تنصر النعمان، يوسف مراد الخوري، لبنان، 1903.
56 ـــ تيو دورة، المطران غريغوريوس بولص بهنام، العراق، 1956.
57 ـــ جحا، علي السلالي، الجزائر، 1926 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
58 ـــ جحا وجحا، عبد الله شقرون، مأخوذة من الأدب الشعبي.

59 ـــ جذيمة والزبناء، محمد حكيم جرافة، مصر، 1901.
60 ـــ جساس قاتل كليب، عبد الله البستاني، لبنان، مأخوذة عن الأدب الشعبي.
61 ـــ جميل بثينة، رشاد راضي، مصر.
62 ـــ جميل بثينة وكثير عزة، ابراهيم الأحدب، لبنان.
63 ـــ الحاجب المنصور، نديم الأطرقجي، العراق، 1926.
64 ـــ الحارث ملك بخران، خليل طنوس، لبنان، 1887.
65 ـــ الحاكم بأمر الله، ابراهيم رمزي، مصر، 1915.
66 ـــ الحب ينتقم، جبور عبد النور، لبنان.
67 ـــ الحجاج، علي أحمد الشهيدي، مصر، 1895.
68 ـــ الحجاج، عبد الرحمن عياش، سوريا، 1946.
69 ـــ الحجاج بن يوسف، لبيب الشماس، لبنان.
70 ـــ حرب البسوس اسكندر العازار، لبنان، 1869.
71 ـــ حرب البسوس أو رواية المهلهل بن ربيعة، محمد المطلب ومحمد عبد المعطي، مصر، 1911.
72 ـــ حرب داحس والغبراء، الخوري حنا طنوس اللبناني، لبنان، 1911.
73 ـــ الحسناء العربية زينب بنت اسحق، فريد شاهين أبو الفضل، لبنان، 1934.
74 ـــ حكم قراقوش، بديع خيري، مصر، 1930 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
75 ـــ الحلاج، عدنان مردم، لبنان، 1971.
76 ـــ حلاق بغداد، الفريد فرج، مصر، 1963 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
77 ـــ حلاوة زمان، رشاد رشدي، القاهرة، 1971 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
78 ـــ حمزة العرب، محمد ابراهيم أبو سنة، مصر، 1971.
79 ـــ حمزة المحتال، أبو خليل القباني، مصر، 1884 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
80 ـــ حياة امريء القيس بن حجر، محمد عبد المطلب، مصر، 1911.
81 ـــ حياة عمر بن الخطاب أو حكم ديمقراطي في الاسلام، عبد الله أحمد الشابي، لبنان، 1944.
82 ـــ خالد بن الوليد، عامر محمد بحيري، مصر، 1945.

83 ــ الخليفة أبي جعفر المنصور، ابراهيم نجيب حمدي، مصر، 1896.
84 ــ الخليفة الداهية معاوية بن أبي سفيان، محمد عبد الرحيم المولد، مصر، 1966.
85 ــ خليفة الصياد مع هارون الرشيد، المغرب، 1940 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
86 ــ خولة بنت الأزور، عبد الوهاب أبو سعود، سوريا، 1944.
87 ــ خيال الظل، رشاد رشدي، القاهرة، 1965 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
88 ــ دانيال النبي، الخوري حنا طنوس، لبنان.
89 ــ دانيال النبي، أمين مسعد، فلسطين.
90 ــ داود الملك، الخوري بطرس البستاني، لبنان، 1906.
91 ــ داود الملك، الخوري ميشال حبيب المخلصي، لبنان، 1952.
92 ــ داود وشاوول، الخوري حنا طنوس، لبنان.
93 ــ داود ويوناثان، أحد أساتذة الكلية اليسوعية، لبنان.
94 ــ دعد أميرة غسان، الخوري يوسف الحايك، لبنان، 1931.
95 ــ دولة الدخلاء، محمد مهدي البصير، 1924، العراق.
96 ــ ديك الجن الحمصي، ميشال اوبري، سوريا، 1921.
97 ــ ديك الجن بلا زوجته ورد، ابراهيم الأحدب، لبنان.
98 ــ ديك الجن، ابراهيم أبوناب، الأردن.
99 ــ ديك الجن، محمد طاهر الجبلاوي، مصر، 1935.
100 ــ ذات الخدر، سعيد البستاني، لبنان، 1886 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
101 ــ ذات النطاقين أسماء بنت أبي بكر، سنية قراعة، مصر، 1967.
102 ــ ذبح ابراهيم لاسحق، عيسى اسكندر المعلوف، لبنان.
103 ــ رابعة العدوية، عدنان مردم، سوريا، 1972.
104 ــ ربيعة وعنترة، اسكندر فرح، مصر، 1906.
105 ــ رحلة السندباد الثامنة، خلدون ساطع الحصري، لبنان.
106 ــ رسول النبي إلى هرقل، عبد الجبار شوكت، العراق، 1950.
107 ــ الرشيد والأمير غانم، نجيب حداد، المغرب، مأخوذة عن الأدب الشعبي.

108 ـــ الرشيد وخليفة الصياد، نجيب حداد، مأخوذة عن الأدب الشعبي.
109 ـــ رواية كتاب ألف ليلة وليلة، يوحنا الحلو، الولايات المتحدة، 1945 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
110 ـــ الزباء، سليمان صائغ، العراق، 1922.
111 ـــ الزباء، حنا رسام، العراق، 1926.
112 ـــ الزباء ملكة الجزيرة، أديب لحود، لبنان، 1933.
113 ـــ زبيدة، يعقوب صنوع، مصر، مأخوذة عن ألف ليلة وليلة.
114 ـــ زنوبيا، جورج ميرزا، مصر، 1886.
115 ـــ زنوبيا ملكة تدمر، فريد المدور، لبنان.
116 ـــ السباق بين عبس وذبيان، أحمد عباس الازهري، لبنان، 1920.
117 ـــ سدوم، مصطفى وهبي التل، الأردن.
118 ـــ سر الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ، علي باكثير، مصر، 1947.
119 ـــ سر شهرزاد، علي أحمد باكثير، مصر، 1953 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
120 ـــ سقوط بغداد، جميل البحري، فلسطين، 1920.
121 ـــ سلامة وسلمى، محمود أحمد خليل، مصر، 1915 مأخوذة عن قصص العرب.
122 ـــ السلطان حسن، أبو خليل القباني، مصر 1896 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
123 ـــ السلطان صلاح الدين الأيوبي ومملكة أورشليم، فرح أنطون، مصر، 1914.
124 ـــ السموأل، احمد عباس الأزهري، لبنان.
125 ـــ السموأل، أمين طاهر خير الله، مصر، 1920.
126 ـــ السموأل أو وفاء العرب، انطون الجميل، مصر، 1909.
127 ـــ السموأل أو وفاء العرب، عبد الله البستاني، لبنان.
128 ـــ الشاطر حسن، نجيب الريحاني، مصر، 1962 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
129 ـــ شجرة الدراول ملكة الاسلام، محمد بدوي، مصر، 1933.
130 ـــ شفاء الأورام في رواية جابر عثرات الكرام، يعقوب جبرائيل طراد، مصر.

131 ــ شمس النهار، توفيق الحكيم، مصر، 1964 مأخوذة من الأدب الشعبي.
132 ــ شمشون ودليلة، ابراهيم رمزي، مصر.
133 ــ شمم العرب، نجيب نصار، فلسطين، ــ1914 مأخوذة عن قصص العرب.
134 ــ شهامة العرب، علي علي نور، مصر، 1895 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
135 ــ شهامة العرب أو السموأل وامرؤ القيس، نسيم ملول، العراق، 1928.
136 ــ شهرزاد ــ توفيق الحكيم، مصر، 1934 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
137 ــ شهرزاد، نجوى قعوار فرح، مصر، 1958 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
138 ــ شهريار، عزيز أباظة، مصر، 1955 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
139 ــ صقر قريش، محمود تيمور، مصر، 1956.
140 ــ صقر هاشم، عبد الله حلمي ابراهيم، العراق، 1938.
141 ــ صلاح الدين الأيوبي، عبد الرحمن البنا، مصر، 1952.
142 ــ صلاح الدين الأيوبي، نقولا حداد، مصر.
143 ــ صلاح الدين الأيوبي، الأب اسطفان البشعلاني، لبنان.
144 ــ صلاح الدين الأيوبي أو فتح بيت المقدس، فرح انطون، مصر، 1922.
145 ــ طاقية الاخفاء، حسين سعودي، مصر، مأخوذة عن الأدب الشعبي.
146 ــ طفل المنود، بولس العباد، مصر، 1949.
147 ــ طوى اسماعيل، محمود عباس وقيصر كركبي، مصر، 1933 مأخوذة عن قصص العرب.
148 ــ عاقبة الغرور أو الحاكم بأمر الله، ابراهيم رمزي، مصر.
149 ــ عالم وطاغية، يوسف القرضاوي، مصر.
150 ــ عام الفيل، عبد الجبار المطلبي، العراق.
151 ــ عبد الرحمن الداخل، عدنان مردم، سوريا.
152 ــ عبد الرحمن الناصر، عباس علام، مصر، 1921.
153 ــ عبد السلام المعروف بديك الجن مع زوجته ورد، أبو خليل القباني، مصر، 1885.
154 ــ عبد الله الصياد، مصر، 1907 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
155 ــ عبد الفتوح الملك الناصر، محمد السكندري العبادي، مصر، 1880.

156 ـــ عبد يحرر حرا، رئيف خوري، لبنان، 1945 مأخوذة عن قصص العرب.

157 ـــ عثمان بن عفان، محمد عبد الرحيم مصطفى، مر، 1949.

158 ـــ عجيب وغريب، ابن دانيال الموصلي، مصر.

159 ـــ عداوة الاميرين أو عدل الخليفة، طانيوس عبده، مصر، 1906 مأخوذة عن قصص العرب.

160 ـــ عدل ملك، كامل الجبوري، العراق، 1953 مأخوذة عن قصص العرب.

161 ـــ العدل أساس الملك، أحمد فهمي، مصر، 1894.

162 ـــ العدل أساس الملك، نصري الجوزي، فلسطين، 1956.

163 ـــ عدلا أميرة بني شيبان، الخوري يوسف الحائك، لبنان، 1951 مأخوذة عن قصص العرب.

164 ـــ عذراء يفتاح، الخوري يوسف الحائك، لبنان.

165 ـــ العرب، عبد الله نديم، مصر، 1897.

166 ـــ عروة بن عزام مع محبوبته عفراء، ابراهيم الأحدب، مصر، مأخوذة عن قصص العرب.

167 ـــ عزيزة ويونس، بيرم التونسي، مصر، 1940 مأخوذة من القصص الشعبي.

168 ـــ عشاق العرب، كامل محمود عجلان، مصر، 1944.

169 ـــ عصر الرشيد، محمود خيرت، مصر.

170 ـــ العفو عند المقدرة أو المأمون وعمه ابراهيم بن المهدي، الخوري نقولا أبو الهنا المخلصي، لبنان، مأخوذة عن قصص العرب.

171 ـــ العفو عند المقدرة، محمد علي عزوز، مصر، 1897 مأخوذة عن قصص العرب.

172 ـــ عفيفة أو الأمير علي، أبو خليل القباني، مصر، 1907 مأخوذة عن قصص العرب.

173 ـــ عقبى المكارين، محمد الحداد، المغرب، مأخوذة عن كليلة ودمنة.

174 ـــ علي ابن أبي طالب، ابراهيم المعلوف، لبنان.

175 ـــ علي بن أبي طالب سيف الحق، عبد السلام العشري، مصر.

176 ـــ علي بابا، توفيق الحكيم، مصر، 1926 مأخوذة عن الأدب الشعبي.

177 ـــ علي جناح التبريزي وتابعه قفة، الفرد فرج، مصر، 1968 مأخوذة عن القصص الشعبي.
178 ـــ عمر الحميري أخو حسن، عبد الله البستاني، لبنان، مأخوذة عن قصص العرب.
179 ـــ عمر بن الخطاب، محمد محمد خليفة، مصر، 1953.
180 ـــ عمر بن الخطاب، محمود مهدي، القاهرة، 1951.
181 ـــ عمر بن الخطاب، عبد الرحيم مصطفى، القاهرة، 1949.
182 ـــ عمر بن الخطاب في الجاهلية والاسلام، محمد علي الحلبي، لبنان، 1935.
183 ـــ عمرو العجوز، محمد يوسف محجوب، القاهرة، مأخوذة عن قصص العرب.
184 ـــ عمر بن عبد العزيز، عبد العزيز الخياط، العراق.
185 ـــ عمرو بن العاص، اسماعيل عبد المنعم، مصر، 1925.
186 ـــ عمرو بن العاص، الحموي عبد الرحيم العزي، سوريا، 1920.
187 ـــ عمرو بن العاص في طرابلس الغرب، معروف الأرناؤوط، سوريا.
188 ـــ عمرو بن عدي، نجيب الحداد، مصر، مأخوذة عن قصص العرب.
189 ـــ عنتر بن شداد، أبو خليل القباني، القاهرة، 1905 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
190 ـــ عنترة، حبيب جاماتي، مصر، 1929 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
191 ـــ عنترة، أحمد شوقي، مصر، 1932 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
192 ـــ غادة العرب، عبد الله حسين، القاهرة، 1902 مأخوذة عن المقامات.
193 ـــ غادة الهودج، كامل محمد عجلان، مصر، مأخوذة عن قصص العرب.
194 ـــ غرام الملوك، محمود واصف، مصر، 1885 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
195 ـــ غرام ولادة، حسن السراج، مصر، 1952.
196 ـــ غروب الأندس، عزيز أباظة، مصر، 1954.
197 ـــ غفران الأمير، حنا رحماني، العراق، 1927.
198 ـــ غفران الأمير، المغرب، مأخوذة عن قصص العرب.
199 ـــ الفاتح، خالد الجرنوسي، مصر، 1952.
200 ـــ فارس البلقاء أبو محجن الثقفي، علي احمد باكثير، مصر، 1949.

201 ـــ فتاة الناصرة، الخوري بولص البستاني، لبنان، 1925.
202 ـــ فتح الأندلس، مصطفى كامل، مصر، 1908.
203 ـــ فتح الأندلس، فؤاد الخطيب، دمشق، 1931.
204 ـــ فتح الشام، يحيى عبد الواحد، العراق، 1937.
205 ـــ فتح دمشق والشام، عبد الجبار شوكت، العراق، 1957.
206 ـــ فتح مصر، يحى عبد الواحد، العراق، 1925.
207 ـــ فتح مكة، عبد الجبار شوكت، العراق، 1954.
208 ـــ فرسان العرب أو عنترة، مصر، 1882.
209 ـــ فريد ووحيد والدر النضيد مع الملك الشائخ ملك فارس، مصر، 1297 هـ مأخوذة عن الأدب الشعبي.
210 ـــ في ذمة العرب، نخلة الفاخوري، لبنان، مأخوذة عن قصص العرب.
211 ـــ في سبيل الخلافة، ابراهيم حسن جعفر وعبد الغفار الجنبهي، مصر، 1939.
212 ـــ القادسية، يحيى العبد الواحد، العراق، 1935.
213 ـــ قاضي الواق واق، عبد الحق فاضل، العراق، 1958 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
214 ـــ قايين وهابيل، حنا طنوس، لبنان.
215 ـــ قتال الملك زهير والملك كسرى، جرجي الحجار، لبنان، 1922 مأخوذة عن قصص العرب.
216 ـــ القديسة، غريغوري بولص بهنام، العراق.
217 ـــ قطر الندى، عباس علام، مصر، 1940 مأخوذة عن قصص العرب.
218 ـــ قيس بن عاصم، ادورد الدحداح، لبنان، 1945 مأخوذة عن قصص العرب.
219 ـــ قيس ولبنى، سليم بطرس البستاني، لبنان.
220 ـــ قيس لبنى، خضر الطائي، العراق، 1934.
221 ـــ قيس ولبنى، عزيز أباظة، مصر، 1940.
222 ـــ قيس ولبنى، ابراهيم الأحدب، لبنان.
223 ـــ كسرى والعرب، حبيب الشماس، لبنان، 1899 مأخوذة عن قصص العرب.

224 ـــ ليلة من ألف ليلة، بيرم التونسي، مصر، 1949 مأخوذة عن الأدب الشعبي.

225 ـــ ليلى ابنة الملك والأكاسرة، الخوري يوسف الحايك، لبنان، 1922 مأخوذة عن قصص العرب.

226 ـــ ليلى العفيفة، الخوري حنا طنوس، لبنان، مأخوذة عن قصص العرب.

227 ـــ ليلى العفيفة، عبد المطلب، مصر، مأخوذة عن قصص العرب.

228 ـــ ليلى والمجنون، صلاح عبد الصبور، مصر، 1970.

229 ـــ مأساة أيوب الصديق، إلياس لطف الله، فلسطين، 1889.

230 ـــ مأساة الحلاج، صلاح عبد الصبور، القاهرة، 1966.

231 ـــ مأساة اليمامة، حسين الهاشمي، العراق، 1967.

232 ـــ مراغناطيوس النوراني، الخوري إسحاق أرملة، لبنان، 1913.

233 ـــ مجنون ليلى، محمد منجي خير الله، مصر، 1898.

234 ـــ مجنون ليلى، أبو خليل القباني، مصر، 1885.

235 ـــ مجنون ليلى، ابراهيم الأحدب، لبنان.

236 ـــ مجنون ليلى، أحمد شوقي، مصر، 1931.

237 ـــ مجنون ليلى، عاتكة الخزرجي، بغداد، 1946.

238 ـــ مجنون ليلى، محمد القرى، المغرب.

239 ـــ مجنون ليلى، مارون عبود، لبنان، 1912.

240 ـــ محمد رسول البشر، توفيق الحكيم، مصر، 1932.

241 ـــ مذود بيت لحم، القس جبرائيل أحمد دقنة السرياني، سوريا، 1894

242 ـــ المروءة أو عفو الكريم، محمد توفيق العطري، سوريا، 1330 هـ مأخوذة عن قصص العرب.

243 ـــ مروءة العرب، سليم عطا الله، مصر، 1908 مأخوذة عن قصص العرب.

244 ـــ المروءة والوفاء أو الفرج بعد الضيق، خليل نصيف اليازجي، 1878 مأخوذة عن قصص العرب.

245 ـــ المروءة والوفاء مع الخليلين الوفيين، محمود واصف، مصر، 1900 مأخوذة عن قصص العرب.

246 ـــ المروءة المقنعة، محمود غنيم، مصر، 1952 مأخوذة عن قصص العرب.

247 ـــ مروان ومعاوية، عيسى ميخائيل سابا، لبنان، 1932.

248 ــ مريم المجدلية، أمين طاهر خير الله، لبنان، 1913.
249 ــ مسرحيات الاحداث، عبد الستار القره غولي، بغداد، 1953.
250 ــ مشاهد الفضيلة، سليمان الصائغ، العراق، 1931.
251 ــ مصرع الحسين، عدنان مردم، سوريا.
252 ــ مصرع كليب وائل، محي الدين الحاج عيسى الصفدي، فلسطين، 1946.
253 ــ المعتمد بن عباد، ابراهيم رمزي، مصر، 1892.
254 ــ المعتمد بن عباد، ابراهيم الأحدب، مصر، 1891.
255 ــ معروف الاسكافي، محمد محمد، مصر، مأخوذة عن الأدب الشعبي.
256 ــ المعز بن عباد، ابراهيم رمزي، مصر، 1892.
257 ــ المعز لدين الله، عبد الرحمن الساعاتي، مصر.
258 ــ المعز لدين الله الفاطمي، محمد الحبيب، تونس.
259 ــ المفاضلة بين شعراء العصر الجاهلي وشعراء العصر العباسي، الخوري مارون غصن، لبنان.
260 ــ مقامات بديع الزمان، الطيب الصديقي، المغرب، مأخوذة عن مقامات البديع.
261 ــ الملك العادل، الظاهر بيبرس، مصر، 1904 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
262 ــ الملك النعمان، ميخائيل نجيب، مصر: 1896 مأخوذة عن قصص العرب.
263 ــ الملكة بلقيس، لطيفة...، مصر، 1889.
264 ــ ملكة سبأ، سليم مشعلاني، لبنان، 1927.
265 ــ مليحة، حسين مروة، لبنان، 1937 عن كتب السيرة.
266 ــ المنخل اليشكري مع المتجردة زوجة النعمان، ابراهيم الأحدب، لبنان، مأخوذة عن قصص العرب.
267 ــ المهلهل، حمد رجب، مصر، 1947.
268 ــ المهلهل ربيعة أو حرب البسوس، عبد المطلب، مصر، 1911.
269 ــ المهلهل بطل الانتقام، محمد عبد المنعم رمضان، مصر، 1972.
270 ــ المؤلد، عبد الرحمن بن محمد الجيلاني، الجزائر، 1948.
271 ــ ميت يتكلم، عبد الله يوركي حلاق، سوريا، 1936.

272 ــ الميلاد، عمانونيل أبو حطب، الولايات المتحدة، 1931.
273 ــ ميلاد محمد، عبد الوهاب أبو مسعود، سوريا، 1944 مأخوذة عن كتب السيرة.
274 ــ ميلاد الرسول ﷺ، عباس محمد العبادي، مصر، مأخوذة عن كتب السيرة.
275 ــ ميلاد النبي، محمد محمود زيتون، القاهرة، 1948.
276 ــ نائلة ملكة الحضر مع ضوعة ملكة العرب، لبنان، 1879 مأخوذة عن قصص العرب.
277 ــ الناصر، عزيز أباظة، مصر، 1949.
278 ــ الناصر صلاح الدين، محمد الحبيب، تونس.
279 ــ نصرة العرب، نجيب جرجس نصار، لبنان، 1959، مأخوذة عن قصص العرب.
280 ــ نداء التاريخ، جميل الجبوري، العراق، 1959 .
281 ــ نشيد الانشاد، توفيق الحكيم، مصر، 1920.
282 ــ النعمان وحنظلة، خليل الخوري، لبنان، 1958 مأخوذة عن قصص العرب.
283 ــ النعمان ملك الحيرة في بني شيبان، الخوري يوحنا طنوس، لبنان، 1922 مأخوذة عن قصص العرب.
284 ــ نكبة البرامكة، سليم الخوري، لبنان.
285 ــ نكبة البرامكة، نصيف بنقولاوس، سوريا، 1922.
286 ــ هاتف من التاريخ، عبد الله الكبير، مصر، 1973.
287 ــ هاجر، أنيس الخوري المقدسي، لبنان.
288 ــ الهادي، عبد الله عفيفي، مصر، 1933.
289 ــ هارون الرشيد مع أنيس الجليس، أبو خليل القباني، مصر، 1884، مأخوذة عن الأدب الشعبي.
290 ــ هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب أو الصدق بالنجاة، أبو خليل القباني، مصر، مأخوذة عن الأدب الشعبي.
291 ــ هارون الرشيد مع قوت القلوب والخليفة العباد، محمود واصف، مصر، مأخوذة عن الأدب الشعبي.
292 ــ هند بنت النعمان بن المنذر ملك العرب، محمد نصرة، مصر، 1894

مأخوذة عن قصص العرب.

293 ــ هندام معاوية، أحمد أبو سعد، لبنان، 1954 مأخوذة عن قصص العرب.

294 ــ هو النبي، محمد عبد الغني حسن، مصر، 1941.

295 ــ وإسلاماه، علي أحمد باكثير، مصر،

296 ــ الواثق بالله، الحفصي، محمد الحبيب، تونس.

297 ــ واقعة البرامكة، عبد الله الطويراني، مصر، 1889.

298 ــ وامعتصماه، عبد الوهاب أبو السعود، سوريا، 1944.

299 ــ وضاح اليمن، نديم الأطرقجي، العراق.

300 ــ وفاء السموأل، الأب خليل آده، لبنان، 1887.

301 ــ وفاء العرب، جميل البحري، فلسطين، 1922 مأخوذة عن قصص العرب.

302 ــ وفاء العرب، نجيب نصار، فلسطين، 1929 مأخوذة عن قصص العرب.

303 ــ وفاء العرب، أمينة خوري، لبنان، مأخوذة عن قصص العرب.

304 ــ وفود العرب ألى كسرى، مصر، 1908، مأخوذة عن قصص العرب.

305 ــ ولادة، ابراهيم الأحدب، لبنان.

306 ــ ولادة، علي عبد العظيم، مصر، 1948.

307 ــ ولادة بنت المستكفي، عبد الرحيم كرباكة، تونس.

308 ــ ولادة أو عفة المحبين، أبو خليل القباني، مصر، 1884.

309 ــ يا بهية وخبريني، نجيب سرور، مصر، 1967 مأخوذة عن الأدب الشعبي.

310 ــ ياسين وبهية، نجيب سرور، مصر، 1965 مأخوذة عن الأدب الشعبي.

311 ــ يثرب في انتظار الرسول، علي سرور، مصر، 1948.

312 ــ اليرموك، خلدون الكتاني، سوريا، 1944.

313 ــ يزيد بن عبد الملك مع جاريتيه حبابة وسلامة، ابراهيم الأحدب، لبنان.

314 ــ يوسف بن يعقوب، عبد الله البستاني، لبنان.

315 ــ يوسف بن يعقوب أو العفو عند المقدرة، رزق الله فوام الحلبي، سوريا.

316 ــ يوسف الحسن، خطار الدحداح، لبنان.

317 ــ يوسف الحسن، حنا حبش، العراق، 1880.

318 ـ يوسف الحسن، حناطنوس، لبنان.
319 ـ يوسف الحسن، الخوري نعمة الله البجاني، لبنان، 1865.
320 ـ يوسف الحسن بن يعقوب، الخوري اسطفان الشمالي، لبنان، 1869.
321 ـ يوسف أو الفرج بعد الضيق، القرداحي، مصر، 1882.
322 ـ يوسف الصديق، وهبي تادرروس، مصر، 1897.
323 ـ يوسف الصديق، القس ابراهيم باز الحداد، فلسطين، 1886.
324 ـ يوسف الصديق، مصر، 1907.
325 ـ يوسف النبي رسول العفة والايمان، صلاح الدين كديمي، سوريا، 1958.
326 ـ اليوم خمر، محمود تيمور، مصر، 1945.
327 ـ أميرة غسان، يوسف الحايك، لبنان، 1922.
328 ـ الأمين، عصام سامي أمين، القاهرة، 1946[1].
329 ـ الزباء، ابراهيم الواعظ، العراق، 1948.
330 ـ مجنون ليلى، باقر خضير، العراق، 1951.
331 ـ نداء التاريخ، جميل الجبوري، العراق، 1958.
332 ـ الأميرة الكسولة، حسين موسى، العراق، 1979 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
333 ـ يوسف الحسن، حنا حبش، العراق، 1880.
334 ـ الخنساء، حيدر مهدي، العراق، 1978.
335 ـ حكاية إنسان مع راعي السلطان، خليل ابراهيم، العراق، 1979 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
336 ـ رواية الزرقاء، سلمان الصفواني، بغداد، 1925 مأخوذة عن قصص العرب.
337 ـ ذيول صفين، سلمان الصفواني، بغداد، 1926.
338 ـ شعو، سليم حسون، العراق، 1905.
339 ـ الزمن المقتول في دير العاكول، عادل كاظم، العراق، 1978.
340 ـ فتح عمورية، عبد المجيد شوقي، العراق، 1921.
341 ـ عمر بن عبد العزيز، فاضل محمد عبد الله، العراق، 1975.

---

(1) معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص 123 ـ 614.

342 ـــ جحا والقضية، قاسم السراج، العراق، 1969 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
343 ـــ طير السعد، قاسم محمد، العراق، 1971 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
344 ـــ الصبي الخشبي، قاسم محمد، العراق، 1974 مأخوذة عن الأدب الشعبي.
345 ـــ بغداد الأزل بين الجد والهزل، قاسم محمد، العراق، 1975.
346 ـــ شخوص وأحداث في مجالس التراث، قاسم محمد، العراق، 1976.
347 ـــ كان ياما كان، قاسم محمد، العراق، 1978 مأخوذة عن الحكايات الشعبية.
348 ـــ الأسد والأرنب، محمد عبد العزيز، العراق، 1977، مأخوذة عن كليلة ودمنة.
349 ـــ المتنبي محمد مبارك، بغداد، 1977.
350 ـــ سقوط الملك ذي نواس، محمود العزاوي، العراق، 1971.
351 ـــ عامر وأسماء، يوسف أمين قصير، العراق، 1950 مأخوذة عن قصص العرب[1].
352 ـــ يا ليل يا عين، رؤوف مسعد، مصر، 1967 مأخوذة عن القصص الشعبي.
353 ـــ طوق الحمامة، عبد الله شقرون، المغرب، 1979 مأخوذة عن طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي.
354 ـــ ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب، الطيب الصديقي، المغرب، 1979 مأخوذة عن المسرح الشعبي.
355 ـــ حكاية إنسان، خليل ابراهيم، العراق، 1980 مأخوذة عن الحكايات الشعبية.
356 ـــ الفرحة والحسرة في أخبار البصرة، شاكر العطار، العراق، 1977 مأخوذة عن الحكايات الشعبية.
357 ـــ طنطل، طه سالم، العراق، 1967، مأخوذة عن الأساطير الشعبية.
358 ـــ الكورة، طه سالم، العراق، 1978 مأخوذة عن الأدب الشعبي[2]

(1) فهرست المسرحية العراقية، مجلة الجامعة، 6، 1979.
(2) هذا ما وجدته في الفهارس المسرحية وما حصلته من متابعتي الخاصة لموضوع المسرح العربي وربما يكون قد فاتني شيء لم أتمكن من العثور عليه.

إن المتتبع لهذه المسرحيات العربية يجدها تنقسم إلى ثلاث مجموعات :

أولا : المجموعة الأولى تتصل بالكتب المقدسة والكتب الدينية وهي اما مأخوذة نصا عنها أو متأثرة بها إلى حد بعيد وقد برز في كتابتها رجال الدين من المسيحيين

ثانيا : تأثرت المجموعة الثانية بالكتب التراثية الأدبية والتاريخية وقد أخذ بعضهم مسرحياتهم نصا عن هذه الكتب بينما تأثر آخرون بالأحداث والأفكار واقتطعوا بعض الفقرات منها لادخالها في مسرحياتهم.

ثالثا : وتأثرت المجموعة الثالثة بالتراث الشعبي العربي وأبرزته في المسرحيات التي كتبوها وهم في الغالب أخذوا حكايات شعبية عديدة ووضعوا لها خطا دراميا واحدا أو اكتفوا بالخط الدرامي الموجود في الحكاية ذاتها.

وعلى أي حال من هذه الأحوال، يبدو لنا أن تأثير التراث العربي الأدبي والتاريخي والشعبي بالاضافة إلى التأثير الديني الاسلامي والمسيحي كان بارزا في المسرحيات العربية الحديثة التي اعتمدت اعتمادا مباشرا وغير مباشر على النصوص التراثية العربية، مما يدلل على الامكانية الدرامية الكبيرة الموجودة في التراث العربي وإلا لما اندفع كتاب المسرح المحدثون يغترفون من هذا التراث لكتابة مسرحياتهم كما هو واضح وبين في هذا الفصل، وهو عامل آخر يضاف إلى الأسانيد التي بيناها سابقا ودللنا بواسطتها على وجود مسرح عربي إسلامي بطابع معين نابع من الظروف الدينية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية للأمة العربية الاسلامية.

الفصل السادس

رؤية لمسرح عربي جديد

نشأت المسرحية عند اليونان القدماء من الاحتفال بأعياد الاله ديونسيسوس ويعرف أيضا باسم (باخوس) وهو إله الخمر والخصب، منذ بداية القرن الخامس قبل الميلاد وهي الاستعراضات الديثرامبية، والتراجيديا والمسرحية الساتورية، والكوميديا وكانت الأغاني التراجيدية تلقى في باديء الأمر إرتجالا، وأول من صاغ هذه الأناشيد في صورتها الأدبية (أريون الكورنثي 625 ق.م) وطلب إلى أحد أفراد الجوقة أن يصعد إلى مائدة القرابين ليلقي على المستعمين في صورة سرد قصة تتعلق بالاله ديونسيسوس مشيدا بمغامراته ورحلاته العجيبة، بينما يعلق أفراد الجوقة على هذه القصة من حين لآخر بعض الأبيات التي تناسب المقام[1]. وهذا الطقس شبيه إلى حد بعيد بطقوس عبادة الأصنام عند العرب قبل الاسلام وبالذات عبادة أساف ونائلة وفي طقوس الحج.

وقد انتقل الأمر من مرحلة السرد إلى مرحلة الحوار والتمثيل على يد شاعر آخر هو (ثيسيس) في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد مما أدى إلى ظهور التراجيديا المعروفة إلى الآن على الرغم من أنها بدأت بشكل بدائي فقد كان يقوم بكل الأدوار شاعرواحد[2]. ونحن لا نجد فرقا كبيرا بين نشأة الشعر العربي عن طقوس دينية : « وكانوا في أثناء تقديم ذبائحهم وصب دمائها على الأنصاب المقدسة عندهم يتغنون غناء العلة وهو أصل غناء النّصب الذي شاع بينهم في الجاهلية، وربما كان في اسم الداجنة والمدجنة، وهي القينة تغني في الدّجن وحين ظهور الغيم في صفحة السماء ما يدل على أنهم كانوا إذا عزّهم المطر وغلبهم الجدب توجهوا بالغناء إلى آلهة الغيث والخصب... إن الأصول الأولى لهذا الشعر انطمرت في ثنايا الزمن وإن كنا نستطيع أن نظن ظنا أنها تطورت من أناشيد دينية كانوا يتوجهون بها إلى آلهتهم، يستعينون بها على حياتهم فتارة يطلبون منها القضاء على خصومهم وتارة يطلبون منها نصرتهم ونصرة أبطالهم، ومن ثم نشأ هجاء أعدائهم ومدح فرسانهم وسادتهم. كما نشأ شعر الرثاء وهو في أصله تعويذات للميت حتى يستريح في قبره، وفي أثناء ذلك يمجدون قوى الطبيعة المقدسة التي تكمن فيها آلهتهم والتي تبعث فيهم الخوف، ومعنى هذا كله أن موضوعات الشعر الجاهلي تطورت من أدعية وتعويذات وابتهالات للآلهة[3] » وكانت النساء يحلقن شعورهن ويلطمن خدودهن بأيديهن وبالنعال ويقمن بهذه الأعمال على القبر وفي مجالس القبيلة والمواسم العظام[4]. ويشبه

(1) الدراما الاغريقية 7 ــ 8.

(2) م.س، 8.

(3) العصر الجاهلي 193، 196.

(4) م.س، 307.

هذا الفعل إلى حد بعيد المشاهد التمثيلية حيث تتقمص النساء شخصيات أخرى ويظهر التغيير في هيأتهن وأشكالهن.

وكانت التراجيديات والكوميديات تقدم في أعياد الاله ديونسيوس، وكانت أفضل مسرحية تحصل على جائزة من قبل المحكمين. وما أشبه هذا بالأسواق التي كانت تقام قبل الاسلام كسوق عكاظ حيث يفد الشعراء إلى السوق ينشدون أشعارهم أمام محكمين كالنابغة الذبياني كما مر بنا سابقا، أليس الاحتفال المسرحي الاغريقي شبيها بالاحتفال الأدبي في الأسواق العربية قبل الاسلام خاصة وقد بينا أن عملية إلقاء الشعر وعملية التحكيم تمثل فعلا مسرحيا متكاملا حيث يلقي الشعراء شعرهم بطريقة خاصة أمام المشاهدين ويدور بينهم من ناحية، وبينهم وبين المحكم من ناحية أخرى ويدور حوار وصراع وحركة لا تخالف أي عرض مسرحي، ويعرف أرسطو المسرحية بأنها « محاكاة لحدث يتميز بالجدية وبأنه مكتمل في ذاته نظرا لما يتسم به من عظم الشأن في لغة لها من المحسنات ما يمتع، وكل هذه المحسنات يأتي على حدة في أجزاء العمل وذلك في إطار درامي وليس قصصيا، أما الوقائع فهي تثير مشاعر الشفقة والخوف وبذلك تحقق التطهير المرجو منها لهذه المشاعر[1] » وإذا ما استثنينا فلسفة أرسطو في التطهير ويقصد به أن الفصل التراجيدي يثير عاطفتي الخوف والشفقة فتؤدي إلى التطهير منها بمعنى أن إثارة هاتين العاطفتين في نفس المشاهد تخلصه منهما فيحدث التطهير المطلوب[2]. نجد أن مفهوم التراجيديا عند أرسطو ينطبق على جميع النصوص التي أوردتها في سياق حديثي عن الفعل المسرحي والنصوص التي استعنت بها في عصر ما قبل الاسلام والعصر الاسلامي. وهكذا نجد أن ما طبقه أرسطو على النص المسرحي الاغريقي ينطبق على النصوص التي ذكرتها مع ملاحظة الفارق بين أدب أمتين مختلفتين كل الاختلاف في عناصر الزمان والمكان والجنس. وإذا ما استمرينا مع أرسطو في كتاب فن الشعر نجد أن الاقتراب والتشابه يزداد بين المشاهد المسرحية الاغريقية والعربية وبين النصوص الاغريقية والنصوص العربية بعد تعديل بسيط وتوزيع النص إلى فصول ومشاهد. يقول أرسطو : « الحبكة المسرحية إما أن تكون بسيطة أو مركبة، إذ أن الأحداث التي تعرضها تتسم بهذه الطبيعة المزدوجة، فالحدث الذي يجري على المنهج المذكور ككل متصل، يعتبر بسيطا طالما أنه يحدث التغيير في أقدار البطل غير مصاحب

(1) فن الشعر، الفصل السادس.

(2) الكوميديا والتراجيديا ص 141 هامش (1).

بتغيير في مجرى الأحداث أو الكشف التراجيدي. ويعتبر الحدث مركبا إذا إنطوى على واحد من هذين أو على كليهما معا، وينبغي في هذه الحالة أن ينبع كل من التغيير في مجرى الأحداث أو الكشف التراجيدي من بناء الحبكة المسرحية ذاتها بحيث يأتي كنتيجة ضرورية أو محتملة مترتبة على ما سبقه من وقائع، فهناك فرق كبير بين الشيء الذي يحدث مترتبا على ما سبقه من أحداث، والشيء الذي يحدث هكذا دون ارتباط بما سبقه من أحداث[1] ».

وإذا ما قرأنا آراء هوراس في المسرحية لا نجده يناقض ما لمسناه من أفعال ونصوص عربية وإسلامية فإن الهدف واحد عند الرومان والعرب قبل الاسلام وبعده، يقول هوراس عن هدف المسرحية : « فلينتصر للخير، وليجد بالنصائح الأخوية وليلو عنان الغاضبين، وليثن على الضعفاء وليمتدح المائدة المتواضعة، وليمد العدالة والقانون لما يكفلانه من طمأنينة، والسلام ذا الأبواب المفتوحة وليكتم ما أسر إليه، وليصل ضارعا إلى (الآلهة) أن يعود الحظ إلى كسيري الفؤاد وأن يضرب عن المتغطرسين[2] » ويسعى هوراس إلى تقليل عدد المتحاورين لزيادة تركيز الحدث حيث يقول « ينبغى ألا يشترك في الحوار ممثل رابع[3] ». وهذا ما نجده في العديد من النصوص العربية، وأكد على دور الجوقة لخلق الحركة وتوضيح فكرة النص ولكنه أصر على رفع الجوقة إذا لم تخدم غرضا واضحا وحرم عليها أن « تغني بين الفصول ما لا يخدم غرض الرواية ويناسب مقامها تماما[4] ».

وما يحدد به نيتشه التراجيديا تتفق وما وجدناه من النصوص التي عرضناها كأمثلة عن ما قبل الاسلام : « أقنعتنا الأسطورة التراجيدية أنه حتى الأشياء القبيحة والمتنافرة النغمات ليست إلا لعبة جمالية تلعبها الارادة مع نفسها، وهي في أوج حيويتها، أما إذا أردنا أن ندرك بصورة مباشرة سر الظاهرة العسيرة التي يبديها فن ديونيسوس فما علينا إلا أن نتحرى المغزى الأسمى الذي ينطوي عليه تنافر الأنغام الموسيقية، فإن مبعث الشعور بالابتهاج الذي تحدثه الأسطورة التراجيدية، هو نفسه مصدر ما يحدثه تنافر

---

(1) فن الشعر، الفصل العاشر.

(2) فن الشعر، 61.

(3) م.س، 60.

(4) م.س، 61.

الأنغام في الموسيقى من بهجة، هذا الابتهاج الديونيسي البدائي، الذي يشعر به الانسان حتى مع وجود الألم، هو المصدر المشترك لكل من الموسيقى والأسطورة التراجيدية[1] ».

* * *

(2)

ويؤكد الباحثون في المسرح العربي بأن العرب كان لديهم مسرحهم الخاص « الذين ينكرون وجود التمثيل عند العرب واهمون أنهم يبنون زعمهم على فقدان النصوص الأدبية وهذه ليست كل شيء في تاريخ الشعوب والتعرف على حياتها الاجتماعية من أوسع باب، إنهم لم يتبحروا في حياة الشعب من آثار وبقايا مشاهد تمثيلية، ولو أنهم فعلوا لوجدوا خامات تفصح عن أن في حياة كل شعب محاولات في التمثيل تدل على أنه مطلب شعبي لا يخلو منه مجتمع قديم أو حديث. ولقد وجد التاريخ العربي المكتوب بعض مناظر مسرحية... »[2] ويورد الباحث نماذج من المشاهد المسرحية تتعلق بأسلوب الوعظ الذي يجري بأسلوب تمثيلي والذي أوردت ذكره في كتابنا هذا. ويمضي الباحث في إثبات وجهة نظره مستدلا بمشاهد تمثيلية بدوية مازالت لحد الآن تقدم في بادية الشام : « إليك مشهدين يدلان على أن المجتمعات البدوية لا تخلو من وجود مشاهد تمثيلية قد وضعت بإحكام، وقد تفرغ لها لاعبون أحسنوا تمثيلها لكي يستطيعوا أن يجتذبوا المتفرجين ليرفهوا عنهم ويعلمونهم ويربونهم :

المشهد الأول من البادية : لعبة تسمى (وزيوزة) يلعب بها شخص في ليالي الصيف المقمرة متخذا من أرض البادية مسرحا له، يستلقي على ظهره ويرفع رجليه إلى أعلى بحيث تشكل مع سطح الأرض زاوية قائمة، ويلبس قدميه لباس رأس رجل ويمسك بكل يد عصا يدخل فيها كمّ ثوب متصل بهما ثوب. ويشد أطراف الكم حتى لا ينحدر عن العصا، وعند رأس اللاعب شخص يسنده وآخر يغني له أغنية معلومة، يبدل فيها بحيث يكون من معانيها ما يفرح أو يحزن، وفيها حركة واللاعب يحرك يديه بالعصاتين وقدميه بحسب نغم الأغنية ومعانيها، والأغنية تخاطب امرأة بدوية إسمها (وزيوزة) ومنها إسم اللعبة، ذهب زوجها في غزو، فهي تفرح أو تحزن حسب الأخبار

---

(1) الكوميديا والتراجيديا، 151.

(2) مشاهد تمثيلية في بادية الشام، عبد القادر عياش، مجلة المعرفة، العدد 34، 1964.

التي ترد عليها من زوجها إذا كان كسب أو فشل، وهذا هو مطلع الأغنية : ياوزيوزة، رجلج غزا، على عنترة... وهي تمثيلية قصيرة أو مشهد تشخيص، يؤديه لاعب ماهر بمصاحبة منشد ينشذ أغاني عدة مليئة بالمعاني والحركات، ويشهد هذه التمثيلية القصيرة الخلق من رجال ونساء وصبيان العشيرة ممن يكونون نازلين في أرض واحدة من البادية، وهذه التمثيلية إحدى وسائل الترفيه والتثقيف عندهم، وجدت لحاجتهم إليها...

المشهد الثاني من دير الروز : إلى ربع قرن مضى كان من تقاليد الزواج بدير الروز تخصيص سبعة أيام متوالية للفرح تسمى (التهريج) تسبق ليلة الدخلة وفي اليوم السادس وهو يوم الحنا يحمل فيه أهل العريس الحنا إلى بيت العروس في موكب يمشي فيه الرجال والنساء والصبيان يتقدمهم الطبل والزمر، فإذا كان العرس لأحد أبناء وجهاء المدينة، فإن الفرسان ــ وهم الشبان يملكون خيولا ويحسنون الطراد ــ من أبناء دير الروز وقراها المجاورة يشاركون بموكب الحنا، وفي تمثيلية قصيرة ولكنها خطرة تمثل الغزو والقتال والنهب، يأتي أهل العريس بجمل يزينونه بقطع الديباج من مناديل كبيرة وعباءات وملافع وشقف، منها ما يقدمه أهل العريس، ومنها ما يتبرع به الجيران، ويأتون برجل يلبسونه زي امرأة يركب على الجمل، وتسمى المرأة (عمارية) أو (العطفة) لأنها تعطف الفرسان إليها فلا يفرون. وهو تقليد بدوي حيث كانت تتقدم امرأة بارزة في قومها أثناء القتال لكي يصمدوا في القتال ويدافعوا عنها حتى لا تهان فيلحقهم عار كبير من جراء ذلك.

يسير موكب الحنا وفيه الفرسان، لا إلى أهل العروس، وإنما إلى خارج المدينة حيث تمتد البرية، لاتخاذها مسرحا وميدانا لطراد الفرسان والقيام بتمثيلية الغزو الخطيرة وعندما يصل الموكب إلى البرية ينقسم الفرسان قسمين ــ كما هو الحال في الغزو الحقيقي ــ قسم يسمى (الكمين) أي المدافعون، بيدهم العصي، وأكثر ما تكون من الخيزران، يسيرون إلى جانب الجمل لحماية العطفة والثياب التي على الجمل والتي تمثل الأموال، وقسم يسمى (الغوارة) وهم المهاجمون الذين يغيرون على الجمل لنهب ما عليه من قطع الديباج يكونون بعيدين عنه، وهم لا يباشرون الغارة من توهم، وإنما يطاردون في البدء ويناورون ليخدعوا المدافعين ويتبعوهم، ويغير قسم منهم على الجمل دون أن يقصدوا النهب وإنما لاشغال الكمين. وبعد ذلك يغيرون على الجمل وينهبون ما عليه من قطع الديباج، برغم عصي المدافعين التي تنهال عليهم وتصيبهم بالجراح، ولكنهم لا يبالون بها، وما ينهبونه يصبح لهم، ويطمعون بشهرة الفروسية أكثر مما يطمعون بالقطع الحريرية التي ينهبونها، وبعد ذلك يعود الموكب إلى أهل العروس لتقديم الحنا فيستقبل

بالحفاوة والاكرام وتقديم الذبائح وزغاريد النساء وغنائهن. »[1].

ومثل هذه التشخصيات تقام في مراسيم الزواج في الموصل وقد شهدت الكثير منها في طفولتي، فهي كثيرة جدا وتحتاج إلى إفراد كتاب خاص بها من أجل تحليلها وبيان علاقتها بالتمثيل الشعبي الذي كان سائدا في العراق وانتهى بعد الحرب العالمية الثانية. ويؤكد الكاتب العربي المسرحي رياض عصمت : أن المسرح الحديث في العالم هو المسرح الذي يستلهم التراث كما عند بريخت والمسرح الصيني والمسرح الأندنيوسي والمسرح الافريقي ومسرح آرتو دبروك، ويؤكد بأن لدينا تراثا مسرحيا عريقا كمسرح السامر ومسرح خيال الظل والحكواتي ومسرح البساط يجب أن نفيد منها في مسرحنا المعاصر، واستشهد الكاتب بمسرحيات ألفريد فرج ويسري الجندي وغيرهما[2]. ويؤكد علي عقلة عرسان على وجود المسرح العربي القديم بوجود ثلاثة مظاهر في المسرحية هي :

1 ــ وجود تزاوج وتلاحم الحركة مع الكلمة مع الايقاع ضمن إطار الطقس الديني، وأنه لابد أن يكون موجودا لدى العرب الجاهلين خصوصا وأنهم كانوا يتعبدون آلهتهم بمظاهر احتفالية يقدمون خلالها القرابين كمظهر تعبدي ويأخذ أشكالا معينة أشار إليها القرآن الكريم بقوله تعالى (وما كانت عبادتهم إلا مكاءا وتصدية) أي الرقص والغناء.
2 ــ ويروي لنا التاريخ العربي بعد الاسلام أن هناك قوما من الزنج كانوا يرقصون في المسجد وأراد عمر (رض) إبعادهم عن ذلك فقال له الرسول الكريم : اتركهم حتى يعرف اليهود والنصارى أن في ديننا فسحة، وجلس الرسول مرة يتفرج على مثل هذا الرقص وجلست عائشة إلى جانبه وكان يقول : جدوا[3] يا بني ارفدة. ولقد حمل الاسلام دعوة صريحة (روحوا القلوب ساعة بعد ساعة فإن القلوب إذا كلت عميت)[4].

وقد وجدت أحاديث شريفة عديدة تؤيد ما ذهب إليه علي عقلة عرسان، في صحيح مسلم « حدثني هارون بن سعيد الأبلي، حدثنا ابن وهب أخبرني عمرو، أن ابن شهاب حدثه عن عروة عن عائشة : أن أبا بكر دخل عليهما وعندها جاريتان في ايام منى تغنيان وتضربان، ورسول الله ﷺ مستجي بثوبه، فانتهرهما أبو بكر، فكشف

---

(1) م.س.
(2) جريدة الثورة، 1979/12/11 نحو مسرح عربي جديد يستلهم آفاق الثورة العربية حوار حسب الله يحي.
(3) استمروا.
(4) الثورة، 1979، آفاق المسرح العربي، حوار مع علي عقلة عرسان أجراه فيصل جاسم محمد.

رسول الله ﷺ عنه وقال : دعهما يا أبا بكر فإنها أيام عيد. وقالت رأيت رسول الله ﷺ يسترني بردائه وأنا أنظر إلى الحبشة وهم يلعبون وأنا جارية، فأقدروا قدر الجارية العربة الحديثة السن.

وحدثني أبو الطاهر، أخبرنا ابن وهب، أخبرني يونس عن ابن شهاب عن عروة بن الزبير، قال : قالت عائشة : والله لقد رأيت رسول الله ﷺ يقوم على باب حجرتي، والحبشة يلعبون بحرابهم في مسجد رسول الله ﷺ يسترني بردائه، لكي أنظر إلى لعبهم ثم يقوم من أجلي حتى أكون أنا التي انصرف، فأقدروا قدر الجارية الحديثة السن، حريصة على اللهو.

وحدثني الهرون بن سعيد الايلي ويونس بن عبد الأعلى، قالا : حدثنا بن وهب، أخبرنا عمرو أن محمد بن عبد الرحمن حدثه عن عروة، عن عائشة، قالت : دخل رسول الله ﷺ وعندي جاريتان تغنيان بغناء بعاث، فاضطجع على الفراش وحول وجهه فنهرني أبو بكر فانتهرني، وقال : مزمار الشيطان عند رسول الله ﷺ، فأقبل عليه رسول الله ﷺ فقال : دعهما، فلما غفل غمزتهما فخرجتا، وكان يوم عيد يلعب السودان بالدّرق والحراب، فاما سألت رسول الله ﷺ، وإما قال : تشتهين تنظرين، فقلت : نعم، فأقامني وراءه، خدي على خده، وهو يقول : دونكم يا بني ارفدة، حتى إذا مللت، قال : حسبك، قلت : نعم، قال : فاذهبي.

وحدثني ابراهيم بن دينار وعقبة بن مكرم العمي وعبد بن حميد كلهم عن أبي عاصم، قال : حدثنا عن عاصم عن ابن جريج، قال : أخبرني عطاء، أخبرني عبيد بن عمير، أخبرتني عائشة أنها قالت للاعبين : وددت أن أراهم، قالت : فقام رسول الله ﷺ وقمت على الباب أنظر بين أذنيه وعاتقه، وهم يلعبون في المسجد.

وحدثني محمد بن رافع، حدثنا عبد الرزاق أخبرنا معمر بن الزهري عن ابن المسيب عن أبي هريرة، قال : بينما الحبشة يلعبون عند رسول الله ﷺ بحرابهم. إذ دخل عمر بن الخطاب فأهوى إلى الحصباء يحصبهم بها، فقال رسول الله ﷺ : دعهم يا عمر[1].

---

(1) صحيح مسلم، ص، 68 ـ 72.

واللعب هو الايقاع وهو نوع من التشخيص والتمثيل وهذه الأخبار تؤكد بأن الرسول ﷺ كان يتسامح بها بل ويدع نساءه كعائشة مثلا لمشاهدتها. وهذه الأخبار عن الرسول ﷺ تؤكد تأكيدا جازما بأن الاسلام لم ينه عنها ــ ما دامت في حدود الفضيلة والمروءة ــ بل ويدعو إلى مشاهدتها.

3 ــ لو أخذنا ظاهرة (أشعب) لوجدناه ممثلا على طريقة الفنانين الارتجاليين لاثارة دهشة المتفرجين من خلال تشكله الجسماني ونطقه للحوار بطريقة معينة بل إنه عرف المكياج أيضا حين صبغ وجهه بالورس ليبدو مريضا.«والظاهرة الأشعبية محاولة مسرحية لاضحاك الناس وإمتاعهم ونقل الخبرة لهم باستخدام الانفعال والتشكل الجسمي، أليست تلك هي مقومات المسرح ؟ برغم عدم وجود دار العرض المسرحية. ومثل ظاهرة أشعب هناك ظواهر عديدة كالقصاصين في المقاهي وغيرهم... وأنا الآن بصدد إجراء دراسة موسعة للمقارنة بين التدرج في حياة المريد الصوفي الذي يشارك في حلقات الذكر وبين قانون ستانسلافسكي الممثل حيث تأكد لي أن المنهج واحد بل إن ما أوجده الغزالي يفوق بشكل كبير ما وضعه ستانسلافسكي.

أنا أفترض أن ظاهرة المسرح موجودة في أدبنا رغم عدم تطورها وسيادة المسرح اليوناني على عموم المسرح العالمي المعاصر[1]. » ومما يؤكد وجهة النظر هذه عروض مسرح (الكابوكي) في اليابان حيث لم يكن إلا بضعة حركات بطيئة وموسيقى رتيبة مع شيء من الأداء ولكنه ساكن إلى حد كبير، وهو يتصل أحيانا بطقوس دينية وظروف حياتية للشعب وهو لم يتطور ــ كالمسرح العربي القديم ــ كما تطور المسرح اليوناني لكنه يعبر عن صيغة من صيغ الفرجة، وكذلك المسرح الفرعوني لم يتطور كما تطور المسرح اليوناني، بل هناك لمسات من التطور ظهرت فيما بعد في حلقات الذكر الصوفية التي تستوجب الحركة والكلام والموسيقى ويحضرها المتفرجون حتى أن الصوفي كان يعايش الدور الذي يسند إليه[2].

(3)

إن ما يؤكد وجهة نظرنا بوجود مسرح عربي إسلامي قديم، أن المسرح الحديث تأثر تأثرا كبيرا بالتراث العربي حيث « وجدوا في القصص الشعبي كألف ليلة وليلة والسير الشعبية مادة أولية جاهزة تعينهم على تحقيق الهدف الذي ينشدونه في المسرح

(2،1) آفاق المسرح العربي، حوار مع علي عقلة عرسان أجراه فيصل جاسم، الثورة، 1979.

أعني تحقيق التسلية والترفيه، وذلك لما في هذه القصص من مغامرات عجيبة وموضوعات مثيرة، وأجواء خيالية حافلة بعناصر التشويق والمفاجآت التي تتوجه إلى فضول المشاهد وتخلق عنده عوامل الدهشة والتوقع والانتظار ومن تم المتعة والسرور... ومن الواضح أن أغلب هذه القصص التي قامت عليها العروض المسرحية كان قصصا شائعا معروفا لدى الجمهور الذي ما برح يجد متعة كبرى حين يرى هذه القصص التي يعرفها جيدا، تمثل أمامه في المسرح.

ومما لا ريب فيه أن الانسان لايزال محتاجا إلى شيء من الخيال الذي يهرب به من حدود الحياة العادية الرتيبة الخالية من الاثارة، ولعل ما يحقق للانسان مثل هذا الخيال هو الأحلام وروايات الرومانس والمسرح، وواضح أن هذا اللون من المسرح هو الذي يحقق أكثر من غيره مثل هذه الرغبة النفسية للانسان[1] ». وقد استمدت هذه المسرحيات مادتها من حكايات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية أو من الحكايات الشعبية عامة، مثل مسرحية (عنترة) المأخوذة عن سيرة عنترة، ومسرحية (الناس مقامات) المأخوذة من حكاية ألف ليلة وليلة (قمر الزمان بن الملك شهرمان ومعشوقته بدور)، ومسرحية (معروف الاسكافي) المأخوذة عن حكاية معروف الاسكافي ومسرحية (الكنوز) المأخودة عن حكاية (جودر بن عمر)، ومسرحية (الصياد) المأخوذة عن حكاية (خليفة الصياد مع هارون الرشيد وقوت القلوب)، ومسرحية (أيام العز أو الحلاق الفيلسوف) المأخوذة من حكاية (مزين بغداد) ومثل مسرحية (الشاطر حسن) المستمدة من حكايات (معروف الاسكافي، الصياد والعفريت، النائم اليقظان)[2]. وقد نقلت هذه المسرحيات وأمثالها كثير نقلا مباشرا من التراث العربي، لا فضل لكاتبها في شيء عير أنه عرضها على المسرح : « فأوبريت (علي بابا) — وهي من تأليف توفيق الحكيم — هي نفس حكاية ألف ليلة وليلة المعروفة التي لم يغير فيها المؤلف شيئا يذكر، وهو الأمر الذي فطنت إليه إحدى المجلات الصادرة وقت عرض المسرحية — مجلة المسرح، العدد 47، 1926 — إذ قالت : أما رواية علي بابا، فلا فضل للمؤلف فيها فهي قصة موضوعة منذ زمن بعيد وكلنا نعرفها من الصغر. وأوبريت (معروف الاسكافي) — تأليف محمد محمد ومحمد عبد القدوس — تكاد تكون الحكاية نفسها في قالب مسرحي، فلا جديد فيها[3] وكذلك مسرحية (عنترة) تأليف حبيب جاماتي فإنه

(1) أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، 34 — 35.
(2) ينظر.م.س، 36 — 37.
(3) م س، ص 37

لا يأتي بشيء جديد وينهي عنترة كما انتهى في السيرة على يد الأسد الرهيص حينما يصيبه بنبلة في فخذه، وقد جاوز عنترة التسعين من عمره[1].

وقد بقي التراث الشعبي يتحكم في هؤلاء الكتاب والذين شاءوا أن يظلوا دائرين في فلكه خاضعين لجوانبه وآفاقه الشكلية دون أن يعدوا عنه، وصبوا التراث في القالب المسرحي[2]. لذا جاء بناء هذه المسرحيات ومثيلاتها على أساس الحكايات الشعبية السائدة في الأدب الشعبي وبرزت الحبكات السائدة فيها بكل خصائصها وسماتها مثل كثرة الأحداث وتعددها ولا سيما الأحداث الغريبة العجيبة التي تتوجه إلى فضول المشاهد، وتتسم هذه الأحداث بطغيان الخوارق عليها فأكثرها يحدث في أماكن غير واقعية، وتحفل بالمصادفات القدرية العجيبة والمفاجآت الغريبة التي تخلق في المسرحية أسباب التشويق والاثارة والاهتمام وكان لمثل هذه المسرحيات أكثر من حبكة، فإلى جانب الحبكة الرئيسية نجد أحيانا أكثر من حبكة ثانوية تتداخل مع الحبكة الرئيسية، وقد تفجر بعض هذه الحبكات الثانوية مكامن الفكاهة في المسرحية[3].

تكثر الشخصيات في هذه المسرحيات، حتى يمكن حذف بعضها من دون أن يؤثر ذلك على المسرحية في شيء أو يخل بناءها، والشخصيات فيها تنقسم إلى قسمين شخصيات بشرية أو شخصيات غيبية كالجن والعفاريت أو من نوع تلك الشخصيات البشرية التي تمتلك قوة خارقة لا يقدر عليها الانسان العادي كتسخير الجان أو مكالمة الحيوان أو التغلب على الخوارق : « وثمة مسرحيات ليست شخصياتها الرئيسية إلا شخصيات غيبية خارقة كما هو الحال في مسرحية (تحت الأرض) لمحمود الناصح والتي تدور حول حب جني لجنية لا تستجيب لحبه، مما يحمله على الانتقام منها بسجنها في قمقم ولا يخلصها منه إلا بعض الانس وكذلك مسرحية (هدى) التي تكون جميع شخصياتها من الجان، خلا شخصية واحدة من الانس هي شخصية رضا المصري ولما كانت هذه الشخصيات هي عين شخصيات الحكايات الشعبية التي بنيت عليها المسرحيات فقد كان طبيعيا أن تبرز هذه الشحصيات في نفس الصورة التي رسمت بها الحكاية الشعبية... ولعل الاطار العام الذي تبدو فيه الشخصيات هنا، هو إطار مثالي مجرد... وثمة شخصيات تبدو متأثرة : رسمها بشخوص فنون خيال الظل والأراجوز،

---

(1) م.س، ص 39.

(2) م.س، 92.

(3) ينظر/م.س، 59 — 61.

ففي شخصية (الصياد) في مسرحية الصياد الشيء الكثير من سمات شخصية الأرجوز، مثل سرعة البديهة في الرد واللجوء إلى المكر للتخلص من المواقف الحرجة واستعمال العصا في ضرب الخصوم[1] ».

وتلجأ هذه المسرحيات إلى أخذ الحوار عن القصص الشعبي أو التراث كالحوار في مسرحية الصياد آنفة الذكر : « فقال له الرشيد : يا رجل هل عندك شيء من ماء ؟

فقال له خليفة : يا هذا هل أنت أعمى أو مجنون فدونك بئر الدجلة، فإنه وراء هذا الكرم، فدار الرشيد من خلف الكرم.

ونزل إلى بئر دحلة وشرب وسقى بغلته ثم طلع من وقته وساعته ورجع إلى خليفة الصياد، وقال له : ما شأنك يا رجل واقفا هنا وما صنعتك ؟

فقال له خليفة : إن هذا السؤال أعجب وأغرب من سؤالك عن الماء أما ترى آلة صنعتي على كتفي ؟ !

فقال له الرشيد : كأنك صياد.

فقال له : نعم.

فقال له الرشيد : فأين جبتك وأين شملتك وأين حرامك وأين ثيابك ؟

وقد كانت الحوائج التي راحت من خليفة مثل الذي ذكرها له سواء بسواء، فلما سمع خليفة ذلك الكلام من الخليفة ظن في نفسه أنه هو الذي أخذ ثيابه من على شاطيء البحر، فنزل خليفة من وقته وساعته فوق الكوم أسرع من البرق الخاطف وقبض على لجام بغلة الخليفة، وقال له : يا رجل هات حوائجي وخل عنك عنان اللعب والمزاح.

فقال له الخليفة : أنا والله ما رأيت ثيابك ولا أعرفها.

وقد كان الرشيد له خدود كبار وفم صغير.

فقال له خليفة : لعل صنعتك أنك مغن أو زمّار، ولكن هات ثيابي بالتي هي أحسن وإلا ضربتك بهذه العصى. »[2].

(1) م.س، 71 — 73، 75.

(2) ألف ليلة وليلة، جـ 2 ص، 366.

وما هذا النص الذي انتزعه المؤلف من كتاب ألف ليلة وليله وأودعه مسرحيته إلا مثال واحد من عشرات الأمثلة التي أخذ فيها كتّاب المسرحيات من كتب التراث نصوصا كاملة وأودعوها في مسرحياتهم وإن هذا لدليل قاطع على أن التراث ما زال المنبع الأساس لكتاب المسرح في العصر الحديث.

(4)

لم يبق كتاب المسرحية العربية يصبون وقائع ونصوص وأحداث التراث العربي في مسرحياتهم بل ذهبوا إلى تفسير وقائع التراث تفسيرا جديدا في مسرحياتهم، وأضافوا إلى التراث العربي إضافات جديدة تنبع من أفكارهم ومواقفهم في الحياة : « ومن هنا فقد صارت هذه الآثار التراثية في هذا المسرح آثارا جديدة تحمل طابعا مختلفا ودلالات مغايرة وتحفل في الوقت ذاته بقضايا وموضوعات لم ترد فيها من قبل، هذه القضايا والموضوعات التي تتجلى فيها واضحة روح العصر وهمومه[1] » وتنقسم هذه المسرحيات من حيث الموضوعات التي تعالجها إلى قسمين : الأول مسرحيات واقعية اجتماعية والثانية مسرحيات ذهنية تجريدية ليس لها ملامح واقعية، والصراع يقوم أساسا بين الانسان وقوى ميتافيزقية غامضة[2]، ومثال النوع الأول مسرحية (مسمار جحا) لعلي أحمد باكثير الصادرة عام 1951 وهي تستمد إطارها العام من الحكايات الشعبية المنسوبة لجحا، وتعتمد هذه النادرة إلى « أن جحا باع منزله واستثنى منه مسمارا في الحائط أخرجه من البيت واشترط ألا يمنع من زيارة مسماره في أي ساعة من الساعات لأنه عزيز عنده، فقبل المشتري هذا الشرط، وفي الصباح ساعة الافطار دخل جحا ليزور مسماره، فدعاه الرجل إلى الغداء، وفي الليل ساعة العشاء حضر جحا ليتفقد المسمار فدعاه الرجل إلى العشاء، وحتى في أوقات الراحة وساعات النوم كان جحا يقبل فجأة إلى المنزل ليرى ما حدث للمسمار، وتوالت تلك الزيارات إلى أن ضاق المشتري بها ذرعا، ولكن الشرط يلزمه بأن لا يمنعه من زيارته فلما لم يجد حيلة تخلصه من جحا تنازل له عن المنزل جميعه وانتقل منه من غير أن يأخذ من ثمنه شيئا. »[3].

---

(1) أثر التراث الشعبي... 101.

(2) م.س، 101.

(3) مسمار جحا ص 25

وقد أضاف المؤلف إليها العديد من النوادر التي أخذها عن أخبار جحا بالاضافة إلى شخصيات قديمة ومعاصرة، عالج فيها قضية احتلال الانكليز لقناة السويس وعدم فهم الزوجة لما يشغل زوجها من القضايا الوطنية والمصيرية[1] : « ويغلب على الحوار المسرحي طابع الحكاية، فتصور أحداثا وهي صورة من الصور التي ترسمها له أخباره ونوادره إذ نلقى لجحا بين هذه الأخبار والنوادر صورا أخرى مثل صورة الشخصية البليدة الحمقاء والشخصية الذكية التي تتحامق للاستهزاء بمن يدعون الحكمة »[2].

وتعد مسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم الصادرة عام 1922 من النمط الثاني من المسرحيات المتأثرة بالتراث العربي الاسلامي، وهي أول مسرحية من المسرح الذهني العربي وهي مستمدة من القرآن الكريم ومن سورة أهل الكهف : « ليجلو بها قدرة الله على البعث وهذه القصة بسبب توسلها بالخوارق والمعجزات، هي إحدى القصص التي عنيت بها أوساط الشعب المسلم حتى صارت واحدة من أبرز القصص التي تتناقلتها الجماهير وصارت كذلك تتلى في المساجد أثناء صلاة الجمعة، واستمدت المسرحية في الوقت ذاته تفاصيل للقصة من كتب المفسرين مثل تفسير الطبري والزمخشري والبيضاوي وكان أهم هذه التفاسير التي استعان بها الحكيم هو تفسير الطبري[3] ».

واستلهم الحكيم مسرحية (شهرزاد) الصادرة عام 1924 من ألف ليلة وليلة فقد « اتخذت من إطار حكاية ألف ليلة وليلة وعاءا يجسد قضايا فكرية عنّت للمؤلف، في حين كانت المسرحيات التي سبقت هذه المسرحية تكتفي بنقل هذه الحكايات إلى المسرح دون أن تحملها أهدافا فكرية[4] ».

وقد استمد محمود تيمور مسرحيته (حواء الخالدة) الصادرة عام 1945 م من سيرة عنترة : واتخذ منها إطارا للتعبير عن علاقة الرجل بالمرأة : « فبعض الأحداث التي يقوم عليها بناء المسرحية نراها نفسها في السيرة، كما نعثر في السيرة على نواة الفكرة التي اعتمد عليها المؤلف في بناء شخصية عبلة يضاف إلى هذا أن السيرة هي التي تلقي بعض الضوء على علاقة عنترة بعبلة وفي الوقت نفسه تجلو السيرة شخصية عبلة... أما

---

(1) أثر التراث الشعبي... ص 118 — 119.

(2) جحا الضاحك المضحك، ص 96.

(3) أثر التراث الشعبي، ص 141 — 142.

(4) م.س، 158.

الأحداث التي تبدو مشتركة بين المسرحية والسيرة فتتمثل في عدة أحداث لعل أهمها فتك عنترة بالأسد الذي كان يهدد أمن الحي ورحيله عن القبيلة غاضبا، وبقاؤه زمنا غائبا عن العشيرة حتى يشاع أنه مات في ديار الغربة، والنياق العصافير التي يشترطها والد عبلة على عنترة لتكون مهر عبلة في السيرة... وفي الوقت ذاته يرد في المسرحية ذكر جواد عنترة (الأبجر) كما هو في السيرة، وكذلك يرد إشتراك عنترة في حروب فارس وعودته منها بالغنائم الوفيرة، وغير ذلك من الأحداث التي تحتل جزءا كبيرا من السيرة »[1].

وقد ظهر التأثر بالتراث الشعبي واضحا في عدد من الأقطار العربية ولكنها لم تمثل اتجاهات واضحة إلا في القليل منها ــ والذي ستأتي على ذكره بعد قليل ــ وسنورد أمثلة على ذلك من مصر والعراق وسوريا.

فقد تأثر رشاد رشدي في مسرحياته ولا سيما مسرحية (اتفرج يا سلام) بخيال الظل تأثرا واضحا حيث يجري الحدث في المسرحية على مستويين، المستوى الأول هو الواقع المادي المباشر والمستوى الثاني هو خيال الظل الذي تجري وراءه أحداث أخرى فهو مستوى آخر من مستويات العمل المسرحي داخل المسرحية وإذا كان التوفيق قد جانب مسرحيات رشاد رشدي وخاصة مسرحية (اتفرج يا سلام) فإن ذلك لا يعود إلى استعانته بخيال الظل كبعد ثان في داخل المسرحية وإنما يعود ذلك إلى تسطح الشخصيات وسوء التركيب بين الواقع الذي تجري فيه الأحداث وخيال الظل الذي يمثل البعد الخلفي في المسرحية، وكثرة الزخارف اللفظية وتفكك الوحدة الموضوعية وضعف الرمز وبعد دلالته[2].

وإذا لم يوفق رشاد رشدي في تأصيل المسرح العربي وإعادته إلى جذوره الأولى فقد حاول قاسم محمد في العراق أن يفعل ذلك فقد أكد في مقدمة (بروجرام) مسرحيته (بغداد الأزل بين الجد والهزل) 1947 (إن ما يؤرقني هو خلق مسرح شعبي أصيل يعود بالمسرح المحلي إلى أصوله، وإلى الماقبل المسرحية، فاتحا طريقا جديدا للمسرحية الشعبية وللعرض المسرحي... ومن أجل الوصول إلى هدف العرض المسرحي والغور في أعماق الصراع اليومي والأزلي، تقتضي منا الضرورة المسرحية أن نأتي بشخصية

---

(1) م.س، 208 ــ 209.

(2) اتفرج يا سلام علي رشاد رشدي، رجاء النقاش، مجلة الكواكب، 1966.

أو بحدث أو بحوار أو بوثيقة من زمن معين ونضعها في سياق العرض المسرحي المنتمي لزمن آخر يختلف عن ذلك الزمن، وتقتضي منا الضرورة المسرحية أيضا أن نمنح حدثا وحوارا وقصيدة تنتمي لشخصية معينة نمنحها لشخصية أخرى غير تلك الشخصية وكذلك نمنحها زمانا ومكانا آخرين، تماما كما هي وظيفة المسرح التي تعرض لنا أحداثا وأشخاصا ومواقف موغلة في التاريخ، يعرضهم لنا المسرح اليوم ليكشف لنا بوسائطه الواسعة عن خبايا اليوم الماضي من خلال امتزاجه باليوم الحاضر ومحذرا وعابرا إلى اليوم المقبل) وقدم مسرحيته الأخرى (مجالس التراث) 1975 محاولا فيها نقل ما كان يحدث في أمثال هذه المجالس في العصور العربية الاسلامية القديمة. أما محاولته الثالثة مسرحية (كان يامكان) 1967 فقد حاول فيها أن يحول الحكاية الشعبية إلى عمل مسرحي أطلق عليه وعلى عمليه السابقين وبعض أعماله الأخرى التي ولفها اسم (العرض المسرحي) وقد قام بإخراج هذه المسرحيات لأنه يعتقد بأن الاخراج المسرحي جزء هام في إتمام التأليف المسرحي.

اقتبس قاسم محمد لمسرحيته (بغداد الأزل بين الجد والهزل) أحداثا من ستة عشر مصدرا تراثيا، واعتمد في كتابة مسرحية (شخوص وأحداث في مجالس التراث) على ثمانية مصادر جلها لأبي حيان التوحيدي ومنها حكاية أبي القاسم البغدادي لمحمد بن أحمد أبي المطهر الأزدي. ويثير المؤلف في مقدمة (بروجرام) العرض مسألة التراث والمسرح، (وكيف يجب أن يتعامل الكاتب والفنان المسرحي مع التراث ؟ إن الوعي التاريخي بتراث أمتنا ينقذ الكاتب الفنان من التعصب الأعمى الذي يلغي تراث الأمم الأخرى أو يستهين بها أو ينقطع عنها، يجعله ينظر إلى تراث أمته نظرة جدلية علمية تستوعب روحيته وجوهره ويوحي منهما، إن جدلية النظرة تجعله يوظف التراث بشكل يتنافى مع ظروف النصر تمنعه من الانبهار الحائر الذي يعشى بصره فلا يرى الطريق ممتدا من الماضي العريق عبر الحاضر المشرق وصولا إلى المستقبل الواعد... إن تراثنا القومي يلهم المسرحي بأفكار تقدمية غنية بالخصب والثراء وبمعالجات آسرة إذا اجتمع الوعي والقدرة والنظر الجدلي للواقعية من التقاء الكاتب والفنان يمكن لمسرحنا العربي اكتشاف سماته الخاصة التي تصب في تيار المسرح العالمي) إن نظرة قاسم محمد في استلهام التراث وتوظيفه للمسرح وليس نقل التراث مباشرة على المسرح هي نفس نظرة المسرحيين الطموحين منذ ألف توفيق الحكيم مسرحية أهل الكهف عام 1922، ولكن المهم إلى أي درجة استطاع قاسم محمد أن يحقق ما يصبو إليه، فإذا كانت مسرحية بغداد الأزل قد حققت نجاحا فنيا محدودا ونجاحا جماهيريا أكبر فإن مسرحيته التالية

مجالس التراث لم تحقق مثل ذلك النجاح لا من الناحية الفنية ولا من الناحية الجماهيرية. أما مسرحيته الثالثة (كان ياماكان) 1967 فقد اعتمد فيها عددا من الحكايات الشعبية العراقية فولف بينها لتحقيق عرض شيق يستهوي طلاب التسلية أكثر مما يستهوي طلاب الفن : « في كان ياماكان : أصبح الانسان الشعبي الفقير بطلا بمواجهة الأمير أو الملك أو التسلط. ومثل هذا الموضوع جعل مسرحيته تتضح خطواتها شيئا فشيئا بعكس ما اعتمد في مسرحياته السابقة عندما جعل الفاصل بين المتناقضين ضيقا، الدراما في هذا العرض كانت دراما شعبية فعلا والأشكال الفنية التي جسدتها كانت أشكالا مستقاة من حياتنا اليومية ومن القصص والحكايات التي يتداولها عامة الناس، إلا أن هذه الحكايات أصبحت قليلة التأثير في حياة العامة لا لأنها قديمة وإنما لأن الحاضر بكل ما فيه من تقدم حضاري يحل محلها ويبدل أشكالها بأشكال أكثر جدّة وتطورا[1] ».

ولعل تجربة سعد الله ونوس في سوريا للافادة من التراث في المسرح تعد من أفضل هذه التجارب منذ قدم مسرحيته الأولى (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) في أواخر الستينات ومرورا بمسرحياته (الفيل يا ملك الزمان، رأس المملوك جابر، لحظة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، سهرة مع أبي خليل القباني، بائع الدبس الفقير) فهو يستلهم التاريخ والتراث العربي الاسلامي لا من أجل سرد أحداث التاريخ ونقل نصوص التراث فقط وإنما الاستفادة منهما من حيث عمق المضمون ومنطقية ترابط الأحداث والشخصيات في سياقها التاريخي من حيث الشكل الذي يحظى عند ونوس باهتمام كبير، كما يهتم بالتعرية السياسية أي التحليل العلمي الذي يتسم بالتماسك الفني والبناء العضوي : « في حفلة سمر ورأس المملوك جابر وغيرهما من أعمالي لم يكن قصدي أن أكسر جدار الايهام، فهذا الجدار غير موجود في بلادنا... فعادات الفرجة لدينا قائمة في ذاتها على كسر جذري وعميق للايهام وإنما كنت أريد توظيف عادات الفرجة هذه لتحقيق غرض مزدوج هو تسييس المتفرج من جهة وتحريضه على الفعل من جهة أخرى ليست التجربة الشكلية كانت حافزي على استخدام التقنية التي تميزت بها حفلة سمر أو تلك التي تميزت بها (الملك هو الملك) وإنما البحث عن أكثر الوسائل فعالية لتحقيق الغرض الذي ذكرته آنفا[2] ».

---

(1) قاسم محمد والمسرح، ياسين النصير (دراسة مخطوطة).

(2) استلهام التاريخ في المسرح لا يشكل مدرسة بحد ذاته، حوار أجراه عادل عبد الجبار مع سعد الله ونوس، الثورة، 1978/12/6.

وتبقى المشكلة الأساسية : كيف نجسد التراث والفكر العربيين الاسلاميين في مسرحنا الحديث ليكون عربيا إسلاميا أصيلا ؟. يجيب علي عقلة عرسان عن هذه المشكلة بقوله : « استلهام التراث العربي في مجال المسرح صورة من صور البحث عن الأصالة وإعادة الاتصال بتاريخنا الحضاري العربي ونقل موضوعات أو حيوات شخصيات أو مواقف لم تمت، وفيها ما يمكن أن يثير الكثير وقادر على إغناء تجربة الانسان العربي المعاصر، وأنا أرى في هذا إيجابيات كثيرة ولكنني أجد أنه عند معالجة التراث ينبغي الالتفات إلى أساليب المعالجة إذ ينبغي أن تكون قريبة من تطلعات الفرد العربي المعاصر. وعلى هذا تتوقف مسألة اللجوء إلى التراث فإما الهروب وإما التأصل، وإذا استطاع المسرحيون الربط بين الموضوع المختار والشخصيات والطروحات الفكرية وبين الواقع الاجتماعي المعاصر فإنهم سينجحون في طرح مسرحية لها الطابع التراثي والمعاصر معا. أما إذا كانت العودة إلى التراث مفصولة بشكل كامل عن معاناة الانسان اليومية فإنها لن تظهر أكثر من كونها تحفة فنية خرجت من المتحف ثم عادت إليه دون أن تمس مشاعر الناس، وهي بذلك تكون هروبا وعدم قدرة على ربط التراث بالواقع ومن هنا يجب أن تكون للكاتب المسرحي رؤية ووجهات نظر متميزة مع ضرورة التصاقه بالناس لايجاد عنصر التفاعل الحي المباشر بين خشبة المسرح والجمهور ولتكون المسرحية بعد ذلك شحنة تحريضية لتغيير الواقع الاجتماعي بدءا من تغيير الذات[1] ».

وإذا استقرأنا هذا الرأي نجده لا يخرج عن الدائرة العامة لاستلهام التراث العربي الاسلامي في المسرح العربي الحديث والذي قال به توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير ومحمود تيمور ورشاد رشدي وقاسم محمد وسعد الله ونوس وغيرهم كثير.

(5)

إذا انتهينا إلى أن استلهام التراث العربي الاسلامي أمر لابد منه في خلق مسرح عربي جديد ينبذ التأثرات الغربية المستمدة من المسرح الاغريقي، وتعتمد على الأصول العريقة لبدايات المسرح العربي القديم والذي يحلو للبعض أن يطلق عليه (الماقبل المسرح)، فما الأسس التي نعتمدها لخلق مسرحنا العربي الجديد الذي يجمع بين تراثنا العربي الاسلامي العريق والمعاصرة هادفا نحو مستقبل مزدهر لمسرح عربي أصيل يستمد أصوله من واقعنا الاجتماعي وتراثنا التليد معا.

(1) آفاق المسرح العربي، جريدة الثورة، 1978.

أولا : استلهام التراث : عن طريق إزالة الغبار عنه ودراسته علميا وإكتشاف الأصول والمنابع للمسرح العربي القديم والاستفادة منه في خلق مسرح عربي جديد : « وعدم النظر إلى المسرح حسب مفهومه الثامن عشري الأوربي بل نظرة جدية تشمل كل التظاهرات المسرحية وتضم بين جناحيها كل الفنون المسرحية : من رقص إيقاعي وغناء وطقوس اجتماعية ودينية... وأن نتكيء على عنصرين : هما : الروح الشعبية والتقاليد والأشكال المسرحية[1] ».

والافادة من الأشكال والأنماط التعبيرية (الفلكلورية) الشعبية، وتوظيفها بطريقة أجدى من تلك التي يتبعها من يسعون إلى بناء ثقافة على الفلكلور، أو يعوضون نقصا ثقافيا وحضاريا بترميم الفلكلور وتطويره، أو يستجيبون فقط لدواع سطحية في التجديد وتجريب الأشكال كما فعل رشاد رشدي في مسرحيته (بلدي يا بلدي) التي أفاد فيها من فلكلور الشعب ليقدم فكرة ضد الشعب ولغير صالحه. فالتراث الشعبي في مسرحنا العربي له وظيفة مختلفة فبقدر ما يلتحم مع المضمون ويحقق بشكل أفضل في إيصال هذا المضمون إلى أذهان المتفرجين يمكن الافادة منه وتوظيفه، أما استلهامه لدواع شكلية وسطحية فذلك غير مقبول، إن الوعي بالمتناقضات عند استلهامنا يؤدي بنا إلى التحرر، ولا نعدم هذا الوعي عند بعض مسرحيينا العرب مثل سعد الله ونوس، الذي وعى عمله المسرحي بما دعاه (مسرح التسييس)، فهو في تصوره الجديد للتراث من جهة ولمجريات الأحداث من جهة أخرى جعله يخرج من قلب الانسان وبعيدا عن عذابه الداخلي والمادي كفرد أو كرمز إلى الأسباب الموضوعية والواقع الآني والتاريخي معا والذي يسقطه بشكل واضح على العصر.

وعلى هذا الأساس فهو يقدم لنا الانسان كمجموعة من العلاقات الاجتماعية، كوحدة متناقضات تتغير مع الأحداث[2].

ويشرح لنا ونوس تجربته في مقدمة مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر) قائلا : « وأحدد بسرعة مفهوم هذا المسرح على أنه حوار بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور

(1) المسرح العربي السوري من أين ؟ وإلى أين ؟، سلمان قطاية، المعرفة، العدد 104، 1970.

(2) البطل في المسرح التراثي العربي من خلال نموذجين، المسناوي أحمد، الثقافة، العدد 9.

الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته... وحتى الآن لازال هذا الحوار صعبا، فمن جهة هناك التقاليد المسرحية المبنية على إلغاء مثل هذا الحوار أو إقامته بصورة غير مباشرة وضمنية، وهناك أيضا، وهذا أهم، طبيعة المتفرجين أنفسهم وموانعهم الذاتية التي تحول بينهم وبين مباشرة الحوار[1] »، فونوس يسعى إلى تعرية الواقع السياسي المهترىء، ويقود المتفرج إلى الوعي للبحث عن طريق للخلاص من الفساد السياسي الذي ضرب بنطاقه حوله. ويوظف ونوس التاريخ الذي تلتصق أحداثه بوجدان الجماهير ويتعين نفسه بشكل أو بآخر في عصرنا الحاضر، في بناء يستمده من التراث الشعبي الأصيل.

إن المسرح عند ونوس تخلى عن دوره في التسلية والاندماج كما حدده أرسطو في كتابه فن الشعر، وأصبح نقديا ملتزما، فهو لا يسمح بالاندماج الكلي بالمشهد ولا بالتوحد بالبطل حتى يبقى المشاهد مستقلا عن الحدث، ويصبح حرا في إتخاذ موقف من القضية المطروحة أمامه. ويفكر ويجادل فيما يعكسه المسرح من مشاكل اجتماعية وسياسية لها بعداها التاريخي والمعاصر، لأن ولادة الجدل في المسرح يعني بداية جديدة لوعي الجماعة ومدركاتها بمصائرها اليومية والمستقبلية، فلا أحد يستطيع أن يحرر نفسه أو يحرر الآخرين لأن الناس يتحررون جماعيا، ويحاول ونوس أن يضفي على جابر مثلا بعدا معاصرا ويجعل مأساته تمتد لتشمل مستقبلا قادما، لأن الفرق بين صورة البطل في التاريخ وصورته في التراجيديا هو الذي يمنحه هذا الحق في أن يلقي بظله على عصرنا، إنه يهزم في التاريخ ولكنه يمنحنا في التراجيديا ــ رغم هزيمته ــ أملا في الانتصار[2].

ثانيا : يؤكد سعد الله نوس الدور الكبير الذي يمكن أن يلعبه المتفرج في خلق مسرح عربي جيد ولكي يقوم المتفرج بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة عما عهدناه في المتفرج العربي التقليدي.

1 ــ ينبغي أن يعي المتفرج أهميته في أي عرض مسرحي فكل ما يدور على الخشبة يستهدفه ويتوجه إليه، أي أن قيمة العرض تتوقف على الموقف الذي يتخذه المتفرج منه.

2 ــ ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال خشبة المسرح

---

(1) مغامرة رأس المملوك جابر، ص 41.

(2) البطل في المسرح التراثي، م.س.

وما يدور عليها فعليه أن يدرك جيدا كل ما يدور حوله ويتخذ منه موقفا لأنه يعنيه ويهمه.

3 ـــ على المتفرج أن يحس بالمسؤولية وبأن لموقفه عن أي عمل ثقافي بشكل عام ومن أية مسرحية بشكل خاص، نتائج هامة وخطيرة عليه وعلى أوضاع بلاده.

4 ـــ على المتفرج أن يغير جلسته المدرسية في المسرح واستسلامه على كرسيه وقبوله لكل ما يعرض عليه، فمطلوب منه أن يتدخل صراحة حين يلمح كذبا أو يكتشف تفاهة وغشا[1] وما دام المتفرج يلعب الدور الأساس في خلق المسرح العربي الجديد، فمن الضروري أن نتسأل عن هؤلاء المتفرجين، من هم ؟ وأن نحدد هوية الجمهور وتركيبه الاجتماعي وظروفه الثقافية، ومشاكله وأنواع معاناته، لكي نستطيع تجديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور الذي قدم إلى المسرح لا ليتلقى بصمت ما يعرض أمامه بل ليناقش من خلاله ما يعرض أمامه من المشكلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبعد أن نعين جمهوره ونميز تركيبه الاجتماعي والثقافي، يجب أن نحدد ماذا نقدم لهذا الجمهور ؟ ويتحدد ذلك من خلال فهمنا لطبيعة الجمهور من ناحية وفهمنا لحاجاته، ووعينا من ناحية أخرى بقدرات المسرح على التعبير والفعل، وأن نتخذ موقفا فكريا واجتماعيا هو بالذات الذي سيملي علينا مضمون أعمالنا والأفكار التي نسعى إلى تقديمها لجمهورنا. ومن ثم الربط بين الجمهور والعرض وجمعهما في علاقة واحدة تمثل العلاقة المسرحية وتحديد الأسلوب للاتصال بالجمهور. وأية الوسائل ينبغي أن تستخدم حتى تخلق تفاعلا أكيدا بين ما يعرض على المسرح وجمهور المشاهدين، وما الشكل الذي يمكن أن يحقق التفاعل بين المضمون المقدم والجمهور بشكل مغن لا إقتسار فيه ولا تفكك، وإن ما نعنيه بالجمهور ليس طبقة معينة أو فئة خاصة وإنما نعني بذلك جميع الشعب بطبقاته المختلفة، لذا ينبغي على العاملين في المسرح والمتفرجين معا أن يعايشوا العرض المسرحي ويتمكنوا من تحليله تحليلا صائبا وأن يبتعدوا عن الأساليب والوسائل الجامدة والجاهزة، وأن نسعى إلى الاستعاضة عن الصيغ الجاهزة بصنع تجربة مسرحية ذات طابع مركب، لأنها تفاعل يومي مع الجمهور على مختلف مستويات الحياة، تفاعل يأخذ ويعطي، يجرب ويصحح، منطلقا أساسا من الأرض الحقيقية للبشر[2].

(1) بيانات لمسرح عربي جديد، م.س.

(2) م.س.

وعلينا معرفة إستجابة الجمهور للعرض المسرحي عن طريق المناقشة والاستجواب بعد إنتهاء العرض مع الاستعانة بخبراء علم الاجتماع لسبر أغوار تفاعل الجمهور مع العرض بشكل علمي واع كما تدرس الموضوعات التي يمكن أن تقدم إلى الجمهور عبر أشكال مسرحية مناسبة.

ثالثا : الممثل : المسرح في أبسط أشكاله ممثل ومتفرج، قد يندمجان معا في احتفال أو يظلان الواحد منهما في مواجهة الآخر، وغياب أحد هذين العنصرين ينفي وجود الظاهرة المسرحية في حين أن كل العناصر الأخرى التي أضيفت إلى الظاهرة وخلال مراحل تدرج تاريخ المسرح : النص، الاخراج المؤثرات، لا يؤدي غيابها إلى نفي الظاهرة المسرحية بمعناها الأساس[1]. ويلزم الممثل بأن يدرب تدريبا جيدا على الالقاء وفق أسس معينة للتدريبات هي :

1 ـــ يكون إيقاع الكلمات باردا بعيدا عن كل إهتزاز أو إنفعال بكائي أو توتر حزين.

2 ـــ أن يسند الصوت من الحجاب الحاجز، وأن تقع الكلمات كقطرات الماء في بئر عميقة دون أن تحدث إهتزازات صوتية في الفضاء، وألا ينتهي الصوت بتطويلات كتلك التي يحدثها قارئو الشعر بشكل سيء ومتخلف.

3 ـــ الارتعاشات الروحية التي تعطي طعم الأسطورة أقوى وأغنى وأعظم أثرا من إنفعالات المسرح القديم التي لا يمكن السيطرة عليها، وهذه الارتعاشات يجب أن تنعكس في العين والشفاه وفي الصوت وفي طريقة أداء الحروف، إحساس بركاني مع هدوء خارجي.

4 ـــ ترتبط هذه الارتعاشات الروحية إرتباطا وثيقا بالشكل الخارجي.

5 ـــ تؤدى اللحظة التراجيدية بابتسامة. وأن يتجنب الممثل الصراخ والعويل ويتمسك بالحزن الهادىء العميق.

6 ـــ إن الكلمات ليست كل شيء ولا تقول كل شيء، ويجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية، إن حقيقة العلاقات بين الأشخاص تقررها الاشارات

---

(1) م.س.

والأوضاع والنظرات ولحظات الصمت، أما الايقاع فجب ألا يكون واحدا بالنسبة للصوت والحركة.

7 ــ إن هذه الأسس العلمية النظرية تحتاج ممثلا ناضجا وواعيا من الناحيتين الثقافية والتقنية.

8 ــ يجب على الممثل أن يجعل نفسه مسموعا ومفهوما بشكل علمي صحيح للشخصية التي يمثلها وللكلمة التي تريد هذه الشخصية أن تدفع بها للجمهور، والقدرة البدنية والعصبية والعقلية على أن يوصل هذه الكلمة إلى الجمهور دون لبس أو غموض وإذا كان الانسان العادي لا يحتاج في حياته اليومية إلى مواهب غير عادية ليكون مسموعا ومفهوما فإن الممثل يحتاج إلى الموهبة والدراسة والتدريب لكي يحقق ذلك على خشبة المسرح.

9 ــ يجب على الممثل أن يجيد الملاحظة والمحاكاة، بحيث لا تقف الملاحظة عند الحدود المظهرية لهذا الواقع بل يتجاوزه إلى التأمل والتشريح وإكتشاف ما في الواقع من منطق وفلسفة يكتنفهما الكثير من البساطة واليسر، والتلقائية أحيانا وكثير من التعقيد والغموض والصنعة في أحايين أخرى. ويقرر (بارو)[1] بوجود طريقتين للملاحظة : طريقة شخصية وطريقة موضوعية. والفرق بين الطريقتين ينحصر في القدرة على التخيل والابداع والتفسير، ولاشك بأن الملاحظة الشخصية تساعد الممثل على تطوير استعداده للمحاكاة في إطار بعيد عن التقليد السطحي وأقرب إلى فن الشعر والملاحظة، والمحاكاة عند الممثل عملية تصاحبه طيلة حياته المهنية لتكسبه نوعا من الأصالة والصدق وكلما كان نصيبه من ملاحظة الواقع غنيا ومنوعا كلما اكتسب أداؤه غنى وصدقا وتأثيرا، وعلى الممثل أن يبدأ بنفسه ليس فقط في يقظته بل وفي أحلامه.

10 ــ الأصالة والصدق اللذان يكتسبهما من الملاحظة المستمرة للحياة الطبيعية وقدرته على محاكاة ذلك في إطار الابداع، فهما السياج الأمين لصدق أدائهم.

11 ــ القدرة على التواؤم مع المناخ أو مع الأجواء الداخلية والخارجية التي تنبع

(1) جان لوي بارو من المخرجين الفرنسيين الذين نظروا لفن الاخراج وهذه الآراء من دراسة له نشرت تحت عنوان (مخرجون في جلسات الاخراج).

من الشخصية وتحيط بها، وعلى الممثل أن يطرح على نفسه دائما : ماذا أفعل هنا ؟. والممثل الذكي يستطيع من خلال العلاقة التي ينيها مع الأشياء التي يحملها أو التي تحيط به أن يجسد بدقة ما يريد للشخصية أن تصرح به، وما يريد لها أن تخفيه.

12 ــ سيطرة الممثل على أدائه ومراقبته لنفسه داخليا وخارجيا أثناء أدائه الدور، لخلق التوازن اللازم في العلاقة بين الممثل والشخصية التي يؤديها. إن الاندماج والتقمص أمران مرفوضان على أرض الواقع والمنطق، إذن فالممثل والشخصية كائنان حاضران ومتجاوران دائما ولا يغيب أحدهما عن مناخ العرض المسرحي، ويتضح هذا الأمر في مذهب برخت الملحمي، حيث يحمل الممثل الشخصية على كفه ليعرض سلوكها على الجمهور وهو كثيرا ما ينتقد هذا السلوك ويسخر منه أو يستفز الجمهور ليسلك كما تسلك. وعلى ذلك فإن الممثل يجب أن يكون صادقا في عرض الشخصية، كما أن الشخصية يجب أن تكون صادقة في سلوكها صدقا لا يدع مجالا للشك في أنها شخصية حية، وكنتيجة حتمية فإن صدق الممثل يأخذ إتجاها يختلف في طبيعته عن صدق الشخصية، فالشخصية مطالبة بالصدق في ممارستها لكل تفصيلة من تفاصيل سلوكها، بينما الممثل مطالب بالصدق في قيادة هذه الشخصية نحو أهدافها.

13 ــ قدرة الفنان على التحليق والتحول من الحقيقة الواقعية إلى الحقيقة الشاعرية الفنية من دون أن يكون في ذلك أي تأثير على قاعدة الصدق، وينبه (بارو) على أهمية قدرة الممثل على الارتخاء بما يؤكد قدرة الممثل على الابداع والسيطرة والمراقبة، والارتخاء المطلوب هو إرتخاء نفسي وعضلي ومعنوي وهو أقرب ما يكون لما يمارسه لاعب (اليوكا)، ويتم ذلك بأن يتجرد الممثل عند دخوله إلى خشبة المسرح من كل ما يشغله عن الابداع وعن التفرغ لاداء شخصيته.

14 ــ يسأل بارو : هل تحيا الشخصية بشعور الممثل الحقيقي ؟ ويجيب بارو : بأن على الممثل ألا يلجأ إلى شعوره الحقيقي أو إلى جهازه العصبي في تجسيد عواطف الشخصية ومسارها النفسي الفردي والاجتماعي، وعليه أن يتمكن من التقنيات التي تحل محل الشعور الحقيقي، إن الممثل يبكي حقا في لحظة من لحظات الأداء ولكنه بكاء تقني قد يستعين في استحضاره بالذاكرة الشعورية على الأكثر[1].

---

(1) المخرج على المسرح المعاصر، 232 ــ 234 ــ 266 ــ 273.

رابعا : المكان المسرحي : كان اليونانيون القدامى يقدمون مسرحياتهم في الهواء الطلق في أعياد الاله ديونسيوس التي تستمر أكثر من أسبوع في أوائل الربيع، ثم نتج عن ذلك ما سمي بالمسرح اليوناني والخشبة فيه عبارة عن قوس من دائرة فتحته تعادل (240°) درجة.

وتتكون مقدمة المسرح من مستطيل طويل يشغل الزاوية الباقية، وهو مفتوح من كل جوانبه ثم جعله الرومان نصف دائري (180°) ووضعوا له جدرانا ومداخل ومخارج كمسرح بصرى. وعندما نشط المسرح الأوربي في القرن السابع عشر تحول إلى مسرح مغلق تماما، الخشبة فيه مكعب مرتفع، الحد بينه وبين الجمهور، الستارة، وهو المسرح الايطالي، أما المسرح الاليزابثي فهو دائري بينما لا تشغل الخشبة إلا نتوء فيه. ومن كل هذا نستنتج بأن المكان المسرحي يتأثر بمناخ البلد وبتقاليده وعاداته، فلأن مناخ اليونان مناخ دافيء وجميل في الربيع والصيف والخريف أقيم المسرح بدءا في الهواء الطلق. بينما وجدنا المسرح في انكلترا مغلقا تماما لشدة البرودة وكثرة الثلوج في الشتاء والأمطار في الصيف، فلا يمكن أن يقام المكان المسرحي في الهواء الطلق، وهذا ما يؤكد بأن العرب لم يكونوا بحاجة إلى إنشاء دار للمسرح وإنما كانت تقام التمثيليات في الهواء الطلق لاعتدال المناخ وندرة سقوط الثلوج وقلة الأمطار. يقول جوردن جريج : في المسرح لا تتوقف أمام ثلاثة جدران بل تتبع ما كتب حتى قمة البرج ومن هناك إلى الغابات فترى الهضاب ونستطيع الهبوط بحرية وحسب إرادتنا نحو السراديب نعيش مع شكسبير مع رسل الريح.

وأفضل مثال على هذا القول (الراوي) ـــ الحكواتي ـــ في المقاهي الشعبية حيث يقرأ على جمهوره سيرة ما وكيف يتابعها الجمهور بخياله فقرة فقرة وصورة صورة، من هنا جاءت فكرة عدم التقيد ببناء ما وبديكور ما فمن السهل جدا على الجمهور أن يتتبع حوادث مسرحية ما إذا كانت تجري في زمان ومكان من السهل عليه أن يتتبعه، فالرجل الأمي في مقهاه الشعبي يتتبع عنترة في كل مكان وزمان، فما هو المكان المسرحي إذن ؟ إنه المكان الذي يستطيع فيه الناس التجمع حول عرض ما، كما كان الأمر عند اليونانيين والرومانيين القدماء والعرب. وكما هو الآن في تجارب مسرح الهواء الطلق، ومسرح المقهى ومسرح الشارع وغير ذلك من التجارب المسرحية الجديدة، فإذا كان التجمع في دار الأوبرا أو في عنبر أو سقيفة ـــ كما كانت حالة المسرح في القرن السابع عشر مثلا ـــ أو في سهل أو حقل أو ساحة القرية، فهو مكان مسرحي، بل بإمكاننا القول أن كل مكان يمكن أن يستعمل كمكان مسرحي شريطة أن يسمح بالتجمع،

فلا حاجة لبناء مسرحي كي يكون المسرح وهكذا فإن العنصر الأول من مفهوم المسرح الأوربي في القرن الثامن عشر خاطيء من هذه الوجهة.

خامسا : يحتاج العمل المسرحي إلى الروح الجماعية في العمل فلم يزدهر المسرح اليوناني القديم والمسرح الشكسبيري والمسرح البريختي إلا بفضل هذه الروح الجماعية الحية، فقد انصهرت في هذه المسارح حرارة جماعة لم تكن منفذة فقط بل خلاقة أيضا. والتغييرات الكثيرة التي كان يجريها شكسبير ومن بعده بريخت على النصوص خلال التدريبات ونقاشات الممثلين، وبعد العرض وإستجابات الجمهور لدليل كاف على أن العمل المسرحي كان خلقا جماعيا وحيا يتجدد ويتطور كل يوم ومع كل عرض. فالحركة المسرحية التي نريدها لمسرحنا العربي الجديد، تبدأ من الجمهور، ولا يمكن أن يتعهدها إلا جماعة من المحبين المخلصين للمسرح والمتعاونين بتفان وإيثار فيما بينهم لتطوير المسرح العربي الجديد وأن يتسموا بالفتوة والنشاط ويتسلحوا بصفاء البصيرة ووضوح الهدف. وكما يقول بيتر بروك: عرفنا منذ وقت طويل أنه بدون فرقة دائمة لن يزدهر إلا بضعة ممثلين، ولابد أن نعرف أيضا أنه حتى الفرق الدائمة محتوم عليها الموت في نهاية الأمر ما لم يكن لها هدف.

وهذه الحركة المسرحية يجب أن تنبثق من خلال الجمهور وتبدأ عملها من خلال الروح الجماعية المتحلية بالمثابرة والثقافة والتقنية ووضوح الرؤية، مجموعة مليئة بالامكانات لا بالأفكار الجاهزة، وأشكال العمل الثابتة، ومن خلال الممارسة اليومية، والجهد الخلاق، والحوار الدائم ستفجر إمكاناتها وإمكانات المحيط الذي تعمل فيه، ستولد مسرحا يضج بالحياة والعافية، يتموج بين متفرجين في استلهام وعطاء، وينمو يوما بعد يوم، فلا يتجمد في قوالب أو يموت في إطارات ساكنة، ولأن الهدف واضح فإن المسرح سيهز متفرجيه وسيقلق سكينتهم وينبه وعيهم، وبحركة جماعية كهذه تندمج في جماعة أكبر هي الجمهور سيكون بوسعنا وعلى أحسن وجه إيقاظ وتجسيد القدر المشترك لنا جميعا ممثلين ومتفرجين، وبذلك يتحقق أهم طموح للمسرح، أن نخرج من جلودنا لنتحد في جماعة، وأن نعي بعد ذلك مصيرنا المشترك كجماعة، وقوانين هذا المصير[2].

سادسا : الامتزاج بين الامكانات المسرحية في الأقطار العربية لانجاح التجربة

---

(1) المسرح العربي السوري من أين ؟ وإلى أين ؟ م.س.

(2) بيانات لمسرح عربي جديد، م.س.

العلمية في خلق مسرح عربي جديد. ولابد أن يبدأ بدعم المسارح الناشئة من حيث تبادل الخبرات والافادة من الامكانات والتجارب الناجحة. إن تجاوز أسباب التجزئة في المسرح العربي عمل ضروري يجب أن ينهض به الجيل، ولن يتم بمجرد توحيد لغة التعبير المسرحي أو الالتقاء عند مصدر إلهام من التراث العربي الاسلامي، وإنما سيتحقق بتذليل الصعوبات أمام التجارب الناشئة ودعمها حتى تصل إلى مستوى النضج الجماهيري، والعمق الذي يتم بتبادل الأفكار والخبرات مع المسارح العربية ذات التجارب الأكثر تطورا، وسيتحقق ذلك بتذليل الصعوبات العملية التي تقوم حائلا بين كل من المسارح العربية الأكثر تطورا، وامتحان قوة تأثيره على جمهور الوطن العربي في أقطاره المختلفة، وسيتحقق هذا الهدف بتذليل الصعوبات التي تحول دون اختلاط الفنانين العرب واحتكاك أفكارهم باللقاء المباشر. ويقتضي ذلك أيضا توحيد مناهج التربية المسرحية في المعاهد والمدارس وفي المسارح ذاتها، وإنسجام التقاليد الفنية لكل المسارح العربية، وأن تلتقي الظواهر المسرحية العربية في صرح فني واحد يستطيع بكل إستحقاق أن يرفع لافتة المسرح العربي، وإن مثل هذا المسرح العربي لن يكتسب حيويته الكبرى ويرتفع إلى ذروته المرجوة إلا بتنوع روافده، وبالحيوية الذاتية لكل مراكز إشعاعه، عندئذ سنصل إلى مسرح عربي التعبير والتأثير، محلي الالهام والجاذبية موحد الفكر والاتجاه متنوع الابداع[1].

سابعا : وبما أن المسرح عمل جماعي يجب أن تراعى النواحي الأخرى لخلق ما يضيف إليه من مسرح عربي جديد يستلهم التراث ويناقش الواقع :

1 ـــ تدرس الطقوس الاجتماعية التي يمكن أن تعد شكلا مسرحيا، ويتعاون الجميع في تحقيق ذلك، ويكون الناقد مسؤولا عن تنفيذه.

2 ـــ يقوم الرسام برسم كل ما يراه من ملابس شعبية وديكور شعبي في الأسواق والمنازل والأحياء القديمة والشعبية، ويلعب المصور دورا مهما في هذا المجال.

3 ـــ يقوم الموسيقيون بتسجيل الأغاني الشعبية نصا ولحنا والرقصات الشعبية والكرنفالات وجميع ظواهر الاحتفالات الشعبية في أرجاء الوطن العربي.

4 ـــ يقوم المخرجون والممثلون بالاتصال بجمعيات الهواة وحضور حفلاتها

---

(1) مجلة المعرفة، العدد 104، 1970، عن واقع المسرح العربي ومستقبله، الفريد فرج.

والتعرف على فنانيها لاكتشاف المواهب والأفكار لاغناء الفرق العاملة.

5 ـــ يقام كل عام مؤتمر قومي للفن المسرحي العربي تقدم فيه المسرحيات ذات الطابع العربي الأصيل، ويدعى إليها أبرز نقاد المسرح في الوطن العربي لمناقشة النتاجات الجديدة ودراستها دراسة فنية تنشر في كتب خاصة من أجل العمل على تطوير المسرح العربي الجديد، وتختار هذه النتاجات في كل قطر من بين النتاجات القطرية والمحلية في الأقاليم والمحافظات.

6 ـــ يلحق بكل مركز مسرحي في الأقاليم والمحافظات في الأقطار العربية كلها مدارس للفن المسرحي يُدرّس فيها التراث العربي الاسلامي إلى جانب المواد الفنية المسرحية المعتادة، بالاضافة إلى دراسة الفلكلور الشعبي للاقليم أو المحافظة ذاتها وعلاقة ذلك بما يشابهه أو يتصل به من تراث شعبي في بقية الأقاليم والمحافظات في الأقطار العربية. وتكون مهمة المعهد المسرحي تغذية المدينة بالمسرحيات ذات الطابع العربي الأصيل وتقديم التجارب الجديدة العربية وتطويرها، ومناقشة العاملين في المسرحية المعروضة من قبل الجمهور والنقاد والمعنيين بالمسرح بعد إنتهاء العرض[1].

هذه مقترحات في محاولة إيجاد مسرح عربي جديد يستمد جذوره من واقع الأمة العربية وتراثها الأصيل ويتخلص من الشوائب الأجنبية والتيارات والأفكار والاتجاهات التي لا تمت بأية صلة إلى الأمة العربية وحضارتها العريقة.

(6)

لكل مسارح العالم تاريخها الخاص بها الذي تطور أصلا عن الطقوس الدينية الخاصة بها، ومن هنا لابد أن يكون للمسرح أشكال كثيرة ومتعددة بتعدد الأديان والعبادات وتعدد الطقوس الدينية وإختلافها : « فالمسرحية الهندية مثلا وثيقة الصلة بفلسفة الدين البوذي وهي نتاج تآزر الترنيمة والحركة المعبرة والأسطورة الدينية، مما أضفى على المسرح قداسة خاصة أهلته لأن يحتل مكانه كطقس من الطقوس الدينية في المعابد. وإن أول كاتب مسرحي في الهند (اشاغوسا) كان من أتقياء البوذيين. وتدور أكثر مسرحياته حول حياة بوذا كمسرحية (بوذا اكرتيا)، وقد عاش هذا الكاتب في أوائل الفترة الأولى من المسيحية. وهكذا نجد أن للمسرح الهندي إرثا حضاريا تليدا

(1) المسرح العربي السوري من أين وإلى أين ؟ م.س.

وصنعة فنية تقليدية، وباعثو المسرح الجديد في الهند اليوم يعتمدون في عملهم قاعدة شعبية موغلة في القدم[1] » وقد شاهدت في مدينة (كتاك) عاصمة مقاطعة(اورسا) الهندية مسرحية (درروناجاريابادها) وهي مأخوذة عن (المها بهارتا) الكتاب المقدس للهندوس. وقد ألفها (جاناكافي بايشناباباني) معتمدا فيها على نصوص المها بهارتا، وأخرجها (شري دهيرن داش) وقد عرضت المسرحية في العراء على الضفة اليمنى من النهر، ووضعت المقاعد على الضفة اليسرى منه لجلوس المشاهدين عليها. وقد أضيئت ساحة العرض بالمشاعل والنيران الموقدة والكهرباء، وشارك في المسرحية أكثر من مائة ممثل. ولم يقل عدد أعضاء الجوقة الموسيقية التي صاحبت المشاهد بموسيقاها التصويرية عن الخمسين عازفا، وقد اعتمدت المسرحية على بساطة الديكورات وفخامة الملابس وتعدد ألوانها، وعنيت عناية خاصة بتجسيد المعارك الضارية، وقد انعكس ظلال المشاهد التمثيلية في مياه النهر فزادت من جمال المسرحية وعظمتها، وكان شعب (كتاك) متجمهرا على شاطيء النهر يشاهد المسرحية بجذل وسعادة، وعلمت من مخرج المسرحية أنه متخصص بإخراج المسرحيات الشعبية وأنه يقدمها دائما في الهواء الطلق، لأن العراء الذي تقدم عليه المسرحية يتفق وفخامتها وكثرة المعارك والخيول والفيلة المستخدمة في المسرحية وكثرة عدد الممثلين، وأكد لي مخرج المسرحية أن البساطة والابتعاد عن الافتعال هو ما يميز المسرح الشعبي في الهند. وأخبرني بأن عرض مثل هذه المسرحيات يكثر في الأعياد الدينية والمواسم والمناسبات وأن الشعب يشاهدها من دون مقابل، ويشارك الناس العاديون في تمثيل هذه المسرحيات بنشوة وفرح، وعلمت منه أيضا بأن مثل هذه المسرحيات الشعبية تحتل مكانة مقدسة خاصة في نفس المواطن الهندي العادي لأنها ترتبط إرتباطا مباشرا بعقائده الدينية، وأكد لي بأن جميع أهل المقاطعة ساهموا مساهمة فعالة في خروج هذه المسرحية إلى الوجود وأنهم يقدمون التبرعات والعون المادي والمعنوي لتظهر المسرحية بكل هذه المهابة والجلال لأنها تتصل بمعتقدهم الديني وتراثهم[2].
ومثله المسرح الصيني الذي يمتد إلى خمسة وعشرين قرنا، والمسرح التقليدي الياباني الذي يتخذ من إظهار معالم الجمال الهدف الأساس له، فالمنظر الجمالي الذي يظهره المشهد للمشاهد بعينيه يؤثر في مشاعره أكثر مما يؤثر فيه عن طريق الأذنين، ويتفاعل الكلام والايقاع مع جمالية المشهد، لذا تعد حركات الممثل التعبيرية وقدرته في أدائها

(1) الفنون، العدد الثاني، 1957. كيف نخلق مسرحا شعبيا، محمد كامل عارف.

(2) ينظر مقالنا/المسرح الشعبي ومحافظة نينوى، مجلة الجامعة، العدد الرابع، 1979.

مهمة جدا. أما نواحي الجمال الأربع التي يبرزها مجتمعة منسجمة دوما معا فهي : جمال المنظر، وجمال الحركة، وجمال النغم، وجمال الكلمة، وينقسم المسرح التراثي الياباني إلى ثلاثة أنواع :

1 ــ مسرح نو : ويعبر بواسطة الحركة والايقاع عن الطهارة والكرامة والنبل والهدوء والأناقة والرجولة والاستقامة متخذة من سرد الأحداث التاريخية أو القصص الأسطورية وسيلة لربط المشاهد المتتالية معا ولزيادة عنصر التسلية في الوقت ذاته أيضا، ويبنى مسرح نو كلية من خشب السرو ليبعث منظره شعورا بالبساطة والصفاء، وحلبة التمثيل مفتوحة من ثلاث جهات ويستعمل الممثلون الأقنعة، والآلة الوحيدة التي يعزف عليها هنا الألحان الهادئة البطيئة هي الناي يساعده في ذلك طبول ثلاثة تساعد على خلق الجو الأسطوري وفي إعطاء إيقاع يتماشى مع الغناء وحركات الممثل. وينحصر عمل الكورس في ترتيل الأشعار أو تفسير بعض الوقائع.

2 ــ مسرح الكابوكي : وهو مسرح اليابان الشعبي والغاية منه تسلية الجمهور بواسطة الرقص والغناء الذي يساعد على تسلسلهما في هيكل قصصي في غاية البساطة، وهو أقرب إلى الحفلات الاستعراضية منه إلى المسرح الدرامي، لذلك فإنه يتوجه إلى مخيلة المشاهد لينقله إلى عالم رمزي لا منطقي من الأحلام البراقة، معتمدا في ذلك على أوسع إمكانات التعبير الفني وعلى مستوى رفيع من الأداء والتمثيل، وتمثيلية الكابوكي قصيرة ولذلك فإنه يقدم منها في الأمسية الواحدة أكثر من مسرحية.

3 ــ مسرح البونراكو : وهو مسرح الدمى التي يحرك كل واحدة منها رجل يظهر أمام الجمهور ويتكلم عنها[1].

وهكذا نجد أن المسرح الأسيوي والمسرح الافريقي اعتمدا أساسا على تراثهما الشعبي والفني والتراثي في بعث حركة مسرحية مزدهرة تستمد أصولها من تراث الأمة ومقوماتها القومية.

أما الشكل الذي تطور في أوربا وبدأ في تأثيره على المسرح العربي عندما قدم مارون النقاش أول مسرحية في بلاد الشام عام 1948 فهو مسرح متطور عن المسرح الاغريقي.

---

(1) المعرفة، العدد 34، 1964، المسرح الياباني، عامر الشريف.

أما بقية الأشكال المسرحية فهي موجودة في حياة كل شعب، ولابد أن تكون موجودة وحية سرت ولا تزال سارية، هذه الأشكال ممكن جمعها تحت ظاهرة واحدة، ظاهرة بيولوجية حيوية تخضع الناس إلى غريزة التجمع، هذا التجمع يأخذ أشكالا كثيرة ولكنه يظل شعورا بالأمن يدفع كل فرد إلى نسيان خوفه الفردي وقلقه على وجوده الخاص، هذا التجمع وتلك الأشكال المسرحية كثيرة الحدوث في حياتنا اليومية في الأفراح والمآتم والمناسبات، في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشري كحجة للتجمع كالاحتفال بختان أحد الأولاد أو الاحتفال بالمطر والحصاد والمناسبات الدينية، والسهرات اليومية في أحد البيوت، أو المقاهي والحانات والنوادي هذه كلها لحظات مسرحية وأشكال مسرحية كان لابد أن تتطور بمرور الزمن ويصبح لكل شكل تقاليد وتراث. وقد حدث أن الصلاة لآلهة الاغريق ظلت تتطور إلى أن أصبحت اليوم ما نسميه بالمسرح الذي كان إغريقيا ثم أصبح أوربيا وانتشر بعد ذلك في العالم أجمع، ولكن لا يعني انتشاره اعترافه بالنسبة لجميع الشعوب، فإن لكل شعب من الشعوب شكلا مسرحيا معينا خاصا به يؤدي نفس الوظيفة الاجتماعية التي خلقت المسرح الاغريقي. فالمسرح المصري القديم مثلا يختلف كل الاختلاف عن المسرح الاغريقي القديم، فالتمثيل في المسرح الاغريقي كان يقوم به الكهنة في حجرات مغلقة بعكس المسرح المصري القديم، وذلك لاختلاف الديانتين فإن زيوس الأسطوري يختلف تماما عن فرعون الاله الحي المعبود. ونجد في الاسلام طقوسا تعتمد على التجمع والسير وفق طقوس خاصة أشبه ما تكون بالتشخيص الذي يتجمع حوله الناس للفرجة مثل الخروج إلى المقابر عصر الخميس وفي الأعياد، وحفلات الذكر[1] وغيرها من الطقوس العديدة التي تؤمن بها مدننا الاسلامية على امتداد الوطن العربي من المحيط إلى الخليج. وقد أدت هذه الطقوس والتجمعات إلى ظهور أشكال مسرحية عديدة في مقدمتها المسرح الديني.

لقد آمن الشعب العربي بالاسلام إيمانا قويا قضت على المظاهر الدينية الوثنية التي سادت هذه المنطقة في ظل الحضارات القديمة كالفرعونية والبابلية والآشورية والفنيقية وغيرها وازدهرت في ظل الاسلام بعض التقاليد والعادات والطقوس القديمة التي لبست لبوسا إسلاميا جديدا فإستعاد الشعب عاداته في تمجيد الموتى، واحتفالات رمضان، وحفلات الذكر، ومجالس القصاصين والحكائيين وخيال الظل والأرجواز،والاستسقاء وحفلات وفاء النيل في مصر : « ولكن التمثيل نفسه لم يتوقف، وظل يزاول بأشكاله

---

(1) مجلة الكاتب، العدد 24، 1964 المصدر السابق.

غير المحددة ودون جرأة على تعريفه أو تحديده أو تطويره، وهكذا نشأت القافية المصرية وخلقت العبقرية المصرية وطورت فن النكتة وإلقاء النكتة، ووصفت فيها كل قدرة الشعب في السخرية وكل طاقته على الايجاز، والنكتة فن مسرحي أو على الأقل نوع من الحضور المسرحي الذي يقوم فيه الشخص بإلقاء أو تمثيل موقف واحد متناقض من مواقف الحياة ولقد ازدهر هذا الفن لاحتوائه على كل الطاقة الدرامية لشعب محروم من إخراج هذه الطقوس على صور أخرى[1]. وقد تأثر مسرح علي الكسار بفن القافية تأثرا كبيرا.

ومن هذه المظاهر المسرحية أيضا مسرح السامر أو كما يسمونها (الفصل) فهي ليست رواية واحدة وإنما هي عدة فصول بعضها يعمل على الاضحاك وبعضها الآخر يعمل على إزجاء الحكم والمواعظ، وتتجلى فنية مسرح السامري في الروايات المضحكة، فهذه الروايات ليست لها نصوص مكتوبة وإنما لها نصوص أو مواضيع متوارثة وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون في همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها، وهي لا تشبه (الكوميديا دي لارتي) لأن الأدوار في هذا النوع توزع توزيعا عادلا بين الممثلين أما في مسرح السامر فإن الأدوار غير موزعة إذ أن هناك دورا رئيسيا واحدا هو دور (فرفور) وفي روايات وبلاد أخرى (زرزور) هو المحور الرئيس الذي تدور حوله المسرحية ويضحك الناس بمواقفه وآرائه وحركاته حتى يتضح المعنى المراد في نهاية المسرحية. أما الأدوار الأخرى فهي ليست سوى مناسبات تساعد فرفور في جمل حواره أو سخريته وهي أدوار ثانوية مساعدة[2].

ولا أريد التطويل في الحديث عن مشاهد عاشوراء، وعن خيال الظل والأرجواز، وتشخيص (الحكواتي) في المقاهي الشعبية، ولا عن النصوص الشعبية المسرحية التي تمثل في الأرياف والأقاليم المصرية والسورية فقد أتينا على خصائصها ومواصفاتها في كتابنا هذا ويحتم علينا أن نذكر بأن المسرح العربي الحديث منذ بداياته الأولى على يد مارون النقاش عام 1848 هو مسرح أوربي ولو عزلناه عن أوربا التي أنتجته لفقد تأثيره تماما وفنيته لأن كل فن هو نتاج شعب يحيا في بيئة معينة وذات مزاج وتكوين معين نفسي وإجتماعي، ولابد أن يتطابق الناتج الفني مع الشعب المنتج والفنان النابع من هذا الشعب. وقد إتخذ المسرح الأوربي صفة السيادة تبعا للمد الاستعماري الأوربي للعالم الذي أصبح

(1) م.س.

(2) مجلة الكاتب، العدد 25، 1964، البذور المسرحية في حياتنا، يوسف ادريس.

يهدد المسارح الشعبية الأخرى في بلاد العالم، وهو الذي قضى على مسرحنا الخاص بنا. وهذا المسرح لا يمكنه أن يحل محل مسرحنا الخاص بنا أو يمنع ظهوره إلا إذا كان بإستطاعة اللغات الأوربية أن تقضي على لغتنا العربية، وهذا أمر محال، فالفن كاللغة جزء لا يتجزأ من طبيعة الشعب وخصائص وجوده لذا على المسرحيين والمعنيين بالمسرح والباحثين أن يسلكوا طريقا مختلفا عن المسرح الأوربي وأن يكشفوا تراثنا المسرحي ويعيدوا بناءه من جديد[1] وفق أصول تناسب واقعنا المعاش وهكذا نتخلص من التبعية في الفن المسرحي لأوربا ونكتشف أنفسنا من خلال تراثنا المسرحي العربي الاسلامي. وأرى أننا إذا أردنا أن نحقق أصالتنا في مجتمع عربي إسلامي صميم أن نحقق ما يأتي بالاضافة إلى ما أوردناه سابقا :

أولا : إستغلال التشابية التي تقام في الاحتفالات الدينية وطقوسها المختلفة وحلقات الذكر : فتقدم الاحتفالات الدينية تقديما جديدا، فبعملنا هذا سننظم تفكير الجمهور ونزيد من وعيه وإدراكه، ونجعله يفهم التاريخ العربي الاسلامي فهما جديدا.

ثانيا : إستغلال الفلكلور العربي في المسرح فإن تحويل الروايات الشعبية والحكايات إلى مسرحيات يضفي على المسرح ألوانا زاهية من التراث العربي الاسلامي المتصل بأذهان الجماهير وعلينا أن نستغل الرمز في الأحداث التاريخية لابراز الجوانب الايجابية الخيرة في الشخصيات، وأن نبرز الشعور القومي لاذابة الحواجز المصطنعة بين الشعوب العربية، وسيكون ذلك سهلا علينا إذا ما أحسنا إستغلال التاريخ العربي الاسلامي والأدب الشعبي العربي في إطار المعاصرة والواقعية في الأطر التالية :

1 ـــ الدافع الثوري الذي يجعل الدائرة في حركة دائمة.

2 ـــ العنصر التوجيهي الذي يجعل الأفكار في شكل بناء إيجابي يمكنها من تأدية وظائفها باستمرار.

3 ـــ عنصر الاستجابة الذي يجعل المسرح مجالا حيويا للتعبيرات الشاملة.

وبهذا يصبح لمضمون الانتاج ما للأسلوب الفني من أهمية، ومن تواصل مع التراث ومع الأحداث سيتبين تجاوب المتفرج مع للمسرح فهو لا يأتيه عابرا من بعيد بل متصلا بحياته وتراثه بأسلوب لم يشاهده أبدا لأن الممثل يستطيع تجسيد تراثه بشكل

---

(1) مجلة الكاتب، العدد 24، م.س.

أفضل مما يجسد تراث أمم أخرى[1]. وإذا برزت ظاهرة المسرح العربي التراثي والشعبي في الآونة الأخيرة في الوطن العربي بفضل تجارب المخلصين من المعنيين بالمسرح في الأقطار العربية، فإن هذه الظاهرة لم تتبلور بعد تماما في إطار إحياء المسرح العربي القديم وإنما مازالت في إطار التجارب التي أخذت أشكالا متعددة.

(7)

لقد استمد المسرح العربي الحديث أشكالا عدة من المسرح العربي القديم كان في مقدمتها التأثر بالقصص الشعبي ولا سيما ألف ليلة وليلة والسير الشعبية والحكايات كما لاحظناه عند عدد كبير من كتاب المسرح العربي الحديث، والتأثر بمسرح خيال الظل كما برز في تجارب مسرح رشاد رشدي، وإحياء مسرح الأرجواز كما هو الحال في مسرح العرائس، والتأثر بالتشبيهات الدينية وحلقات الذكر وغيرهما من الطقوس الدينية، وإحياء مسرح إنساني كما هو الحال في تجارب يوسف ادريس المسرحية ولا سيما في مسرحية الفرافير والمتأثر بالحكواتي كما في مسرح سعد الله ونوس ولا سيما مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر والتأثر بالتراث العربي كما هو الحال في مسرح الطيب الصديقي في المغرب وسعد الله ونوس في سوريا وقاسم محمد في العراق.

وسنأتي على أهم هذه الأشكال المسرحية التراثية في الوطن العربي والتي لم نأت على ذكرها سابقا لأنها تمثل ركائز في تطور المسرح العربي نحو مسرح عربي جديد.

أولا : مسرح البساط : وهو مسرح شعبي مغربي يشبه مسرح الكابوكي الياباني يتألف من فرقة شبيهة بفرق السيرك الجوالة، تقدم حفلاتها في ساحات المدن والقرى، ويقوم المنادي بدعوة الناس الذين يحضرون ويجلسون على الأرض على شكل حلقات. ويمد الممثلون بساطا على الأرض ـــ ومنه أخذ الاسم ـــ ويبدأون بألاعيبهم وقصصهم ورواياتهم وأشعارهم. وقد ظهر هذا النوع من المسرح في المغرب في القرن السابع عشر ثم ازدهر بعد ذلك. وقد أولع به السلاطين واستدعوا الفنانين لرؤية حفلاتهم. وفي ساحة جامع الفناء في مراكش تقام كل يوم حفلات من الساعة العاشرة صباحا وحتى العاشرة ليلا ـــ تحت أنوار الفوانيس ـــ حيث يصطف الناس على شكل حلقات جلوسا ووقوفا يستمعون إلى شاعر شعبي مع ربابته أو إلى فنانين يقدمون تمثيلية شعرية أو نثرية. وقد

---

(1) الفنون، العدد الثاني، 1957، م.س.

أفاد الطيب الصديقي من مسرح البساط هذا وقدم مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) عام 1968 والتي لاقت نجاحا كبيرا(1).

ثانيا : سلطان الطلبة : وهو شكل مسرحي مستمد من واقع المغرب، فقد كان يحكمها رجل يدعى ابن مشعل،طغى وإستبد وبلغ من طغيانه أنه فرض على مدينة فاس أن تقدم له عذراء كل عام يختارها هو، وطلب ذات يوم أن تقدم له فتاة من عائلة شريفة، فاستنكر الناس فعلته، وبدأ طلاب مدرسة القرويين بالتحريض عليه، وساروا إلى الرشيد وكان أفضل شباب العائلة الشريفة وأتقاها، فطلبوا إليه أن يخلص البلاد من ابن مشعل وعصابته، فدبر الرشيد خطة نفذها هو والطلاب بدقة، إذ تنكر هو بهيئة العروس ووضع في الصناديق الخشبية المعدة للجهاز رجاله المدججين بالسلاح، وعندما اختلى بابن مشعل قتله وخرج الطلبة من الصناديق واحتلوا القصر، ومنذ ذلك اليوم وحتى الآن تحكم سلالته المغرب وكمكافأة للطلاب القرويين جعل الرشيد لهم عيدا ينتخبون من بينهم ملكا ويتوج هذا الملك بحضور الملك الحقيقي ويعطيه كل ما يحتاجه من ملابس ملكية حقيقية وحرس، ويوظف الملك وزراء من الطلبة، ويحق له أن يطلب من السلطان الحقيقي طلبا واحدا لا يمكن له أن يرفضه. ومضى شعب المغرب يحتفل بهذا العيد بأسلوب تمثيلي، وقد أفاد الطيب الصديقي من هذا المسرح في مسرحيته (سلطان الطلبة) عام 1966 وقد نجحت هذه المسرحية نجاحا باهرا كالنجاح الذي يلاقيه مسرح سلطان الطلبة(2).

ثالثا : مسرح المقامات : قدم الطيب الصديقي مسرحيته المشهورة (مقامات بديع الزمان الهمداني) التي إستنبط لوحاتها وشخصياتها من الأدب العربي القديم، والتي قدمها الصديقي على أساس أنها وثيقة هامة عن إمكانات الأدب العربي وإمكاناته المسرحية، التي تتوفر في بنائها الحركة الدرامية والحوار الذي يساعد على نمو الشخصيات والصراع المتصاعد حتى الذروة، وقد قدم العرض بأسلوب بريختي، فالراوي هو الذي يحدد للجمهور مكان وزمان العرض ومواقع الشخصيات التي تتحرك داخل وخارج المقامات، ويختار الصديقي تسع مقامات منها، ويقسم العرض إلى قسمين : الأول : يقدم المقامات (الفردية والأصفهانية والكوفية والدينارية). وفي التركيب الثاني يقدم المقامات (الساسانية والمجاعية والوعظية والخمرية والمصيرية). ومن هذا يخلق عرضا مسرحيا جديدا يمزج بين

---

(1) مجلة المعرفة، العدد 104، 1970، المسرح العربي السوري من أين وإلى أين ؟، سلمان قطاية.

(2) م.س.

التعليمية والمتعة، ويطمح أن يلعب دورا سياسيا. وينقسم المسرح إلى ساحتين متداخلتين، إستطاع الديكور أن يحقق ببراعة هذا التداخل ليقول لنا الصديقي مرة أخرى : أنه لا فرق يذكر بين الواقعين ويقف الصديقي عند حدود الفرجة، وهو لا يتجاوزها إلا قليلا في الوقت الذي تحمل طاقات وإمكانات هائلة لتحديد الأفكار والمواقف ولدفع أحداثها نفسها إلى مدى بعيد في كشف الخراب وتحديد صانعيه. وتجربة الصديقي قدرة على تحقيق الاتصال بين المسرح العربي القديم الذي ولد منذ أكثر من ألف عام وبين فهمه لدراسة الكوميديا وللعناصر المختلفة مضافا إلى كل هذا موهبته الفطرية كممثل كوميدي بارع قادر على الارتجال، حريص على الأشكال التي توصل بينه وبين الناس بسرعة وتحقق لفرقته نجاحا كبيرا. وقد فتحت تجربة الصديقي في (المقامات) المجال أمام عديد من رجال المسرح العربي ليجدوا البحث في تراثنا الأدبي والتاريخي ويستنبطوا منها أعمالا مسرحية أصيلة، وقد فتحت المقامات نقاشا بين رجال المسرح العرب ونقاده حول إحياء المسرح العربي القديم لتحقيق مسرح عربي جديد يقوم على بناء تراثي كامل[1]. وقد قام قاسم محمد في العراق بتجارب عدة ــ سبق ذكرها ــ متأثرا بتجربة الصديقي الرائعة مثل مسرحيات (بغداد الأزل بين الجد والهزل، ومجالس التراث، وكان ياما كان). وسعد الله نوس في سوريا ومحمود دياب في مصر وعادل كاظم في العراق وتجارب عدة في تونس والجزائر وسوريا وأقطار الخليج العربي.

ويرى بدر الدين عرودكي في مرح الطيب الصديقي[2] : بأن محاولة الطيب الصديقي عودة إلى المسرح العربي القديم وقد تحولت مسرحية المقامات إلى « صيغة مسرحية متكاملة في العديد من أعماله المسرحية بلغت ذروتها في أحدث أعماله (مقامات بديع الزمان الهمداني).وفي هذه الأعمال إنما إستطاع الصديقي أن يحل مشكلة البحث عن تعبير شخصي مع الرجوع إلى التراث ». وقد حدد أساس رؤيته للمسرح العربي الجديد بما يأتي :

1) المسرح الكامل.

2) إعتماد الأشكال المسرحية الشعبية.

3) عدم الاعتماد على مفاهيم المسرح الأوربي الحديث، وبشكل خاص هندسة المسرح الايطالي (مسرح المنصة).

---

(1) المسرح المغربي، 162 ــ 165.

(2) مجلة المعرفة، العدد 124، 1972، الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي، بدر الدين عرودكي.

ويؤكد العرودكي بأن العرب عرفوا العديد من الأشكال المسرحية التي تتيح لهم اليوم تحقيق صيغة مسرحية أصيلة لا تتكيء على المفاهيم المسرحية الغربية.

ويؤكد الطيب الصديقي القول حول مسرحه : أنا أومن بأن عناصر العمل المسرحي جميعا ينبغي أن تسير بإتساق مع بعضها في وقت معا : المناظر، والملابس والنص والغناء والتشخيص، قدمت المقامات لأنني أحبها، ولأنني ثانيا أعتبرها مسرحا أصيلا، وبما أن هناك في الشرق والغرب من يقول : ليس لدى العرب مسرح. في حين أنه كان لدى العرب مسرح دائما، والمقامات بالنسبة لي سواء أكانت للهمداني أم للحريري، كلها مسرحيات، أشكال مسرحية مضبوطة مائة في المائة، وأنا أحاول ما أمكنني داخل الأعمال أن أجد مرة ثانية، أشكالا جديدة للمسرح العربي، لا أرتباط لها بالأشكال المعروفة في الغرب. أنا مقتنع من حيث الأشكال أن عندنا مسرحا عربيا أصيلا، لا يمت بصلة إلى المسارح الأخرى[1] وتتميز نظرة الطيب الصديقي : في أن المسرح في الوطن العربي يجب أن يكون من النوع التام، أي أن يحتوي على كل العناصر المسرحية من رقص وغناء ودراما إلى آخره. ويجب دراسة كل ما هو شعبي بالتفصيل والدقة العلمية والأخذ منها بشكل مستمر، وهو يقوم برحلات فنية إلى المدن والقرى يسجل الأغاني والقصص والأساطير والأشعار والموسيقى، ويدرس الأشكال الشعبية المسرحية الموجودة في بلاده ليقدمها على مسرحه، وهو يستوحي من تاريخ شعبه صورة القبة وعندما بدأ العمل في تأسيس مسرح محمد الخامس كان من المناهضين لذلك فهو يعتقد أنه نسخة وتقليد للمسارح الأوربية، ويؤمن بأن بلاده ليست بحاجة إلى مثل هذه الأبنية الفخمة لأنها تبعث إلى الفزع لدى ابن الشعب وتجعله يهرب منها ولا يرتادها، ويعتقد بأن الشكل الأمثل للمسرح هو المسرح المتنقل الجوال. فهو يلتصق بالشعب ويأخذ عنه ويذهب إلى الشعب حيث هو في القرى والمدن الصغيرة، ويعتمد على إحياء التراث العربي ودراسته دراسة علمية، ويبحث دائما عن وجوه تعبير جديدة يعتمد فيها على التراث والواقع في الايحاء، ويكتفي في الأخذ من المسرح الأوربي بالعناصر التقنية[2]. أما عناصره الأخرى فيرفضها لأنها غريبة عنا، ويجب أن ينبع المسرح من الشعب ذاته لا أن يستورد له إستيرادا.

---

(1) مجلة الموقف الأدبي، العدد الأول، 1972، مقابلة مع الطيب الصديقي.

(2) المعرفة، 104، المسرح العربي السوري من أين وإلى أين ؟ سلمان قطاية.

رابعا : المسرح الشعبي : وهو مسرح يستنبط أحداثه من حياة الشعب، ويأخذ من التراث التاريخي ومن التقاليد والعادات مشاهد تعرضها على الجمهور لكي يحكم عليها أو لها ويرى الصالح من الباطل فيها فيجد الحلول المناسبة لواقعه وطراز حياته، يطلب هذا المسرح من الجمهور أن يكتشف الأمور الشاذة التي تبدو طبيعية، ويكتشف ويستخلص من وراء الحوادث اليومية العابرة الحادث الذي لا يعلل ولا يبرر ولا ينبغي أن يتكرر، المسرح الشعبي يعبر عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي لشعب ما وله صفة توجيهية[1].

تعد الأوبريت الشعبية إحدى وجوه المسرح الشعبي، فهي تجمع بين التقاليد والعادات الخاصة لشعب ما من رقص وغناء وبين مشاهد الحياة الشعبية، وتجمع الأوبريت جميع وسائل التعبير التي يجيدها الشعب، فهي تحفظ لنا تقاليدنا وعاداتنا وإعتزازنا بكل إعتبارات الشرف والكرامة والحب الطاهر المتمثل في واقعنا الحالي والتاريخي، والمسرح في يومنا هذا يتجه نحو المسرح الكامل هذا المسرح الذي لا يقتصر على الدراما بل يضيف إلى المسرحية عناصر الايماء والغناء والرقص والعرض السينمي والذي هو في الوقت ذاته أوبرا وباليه وسينما ومسرح في سبيل عرض حياتنا اليومية والتعبير عن شعورنا[2].

ويعد مسرح كاكي الجزائري خير من يمثل المسرح الشعبي، وقد تأثر كاكي بهنري كورديرو، الذي قال لكاكي وجماعته : اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم. وقد كتب هنري كورديرو مقالا عن المسرح الشعبي الجزائري تأثر به كاكي تأثرا كبيرا جاء فيه : كل شيء يولد من الشعب، ينمو فيه وليس خارجا عنه أو فوقه كما هي الحال غالبا، لا يوجد فن مستورد تماما، وكل إستيراد كثيف في هذه الحال يقتل حتما كل محاولة لخلق فن قومي، إن البناء الوحيد المعقول هو الذي يسمح للمسرح أن يتكيء على الشعب بصورة حية وناجعة، ليس فقط الكلام البراق والجمل الخطابية الديماغوجية بل الوقائع التي تؤمن تعاطفا من القاعدة إلى القمة، وهذا معناه أنه يجب حاليا إعطاء أهمية للقاعدة، فالمؤلف هو الجمهور، والجمهور هو الذي يحمله، وهو مركب ومؤلف منه، وهو بدوره يركب ويؤلف الجمهور، والجمهور يرى نفسه في المؤلف، بينهما تبادل

(1) مجلة المعرفة، العدد 24، 1974، خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي، شريف م.س. خزندار.

(2) م.س

مستمر هذا هو القانون الأساس في المسرح، المهم أن ندع الشعب يغني ويصرخ آلامه وأفراحه، إن أبسط مدّاح الساحات الشعبية يتمتع بموهبة ولديه ما يقوله مائة مرة أكثر من غالبية الممثلين الذين يحاولون منذ سنوات أن يجدوا الروح الشعبية، علينا أن نعرف كيف نستمع إليهم وأن نفيد من دروسهم(1).

إنطلق كاكي وجماعته نحو الشعب يدرسون أحواله ويسجلون أساطيره وأغانيه، فجمعوا الموشحات الأندلسية، وتعلموا الرقصات، وسجلوا الأشعار الشعبية، وعاشوا مع الصياد في بحره ومع العامل والفلاح وتحلوا بالصبر والأناة وحب البحث، يعملون كيد واحدة متكتلة، فجاءت أعمالهم نتيجة جهد الجميع، وقدموا مسرحياتهم للجمهور حتى أنهم عرضوها في باريس عام 1964 والتي قال عنها الناقد الفرنسي جيل سانديه : لكي يكون المسرح قوميا أصيلا يجب أن يكون شعبيا، إذ لا يمكنه أن يعيش من إقتباس المسرحيات الأجنبية ولا حتى من المسرحيات المكتوبة حسب أشكال مقتبسة من ثقافات أجنبية (أوربية) مهما كانت خصبة. من اللازم إبتكار أشكال خاصة وذلك بإيجاد تقاليد أخرى وهذا ما فهمه كاكي وفرقته، إن هؤلاء الفنانين المأخوذين بعصر الفن العربي والموسيقى العربية الأندلسية قد وجدوا بعيدا عن أجواء مسرح التقليد، ثقافة أصيلة. ومن مسرحياته (122 سنة من التاريخ وشعب الظلام، وإفريقيا قبل العام واحد). وهو في مسرحياته هذه أقرب إلى الحكواتية العرب منه إلى فيرمان جيميه الفرنسي صاحب نظرية المسرح الشعبي. أما مسرحيتاه (الشبكة والكوخ) فتحكيان وضع الانسان في الجزائر عام 1962(2).

وقال كاكي عن الفصل الذي قدمه في مسرحية الشبكة : اجتمعت مع أصدقائي أفراد الفرقة ورحنا نتكلم عن الصيادين وحياتهم ونتذكر قصصهم وآلامهم وأفراحهم ثم جعلنا نقلدهم ونغني مثلهم وإذا بنا نصل إلى هذه المسرحية، والواقع أنها ليست مسرحية بالمعني المتعارف عليه (في البناء الأوربي) فليس فيها حوار ولا فصول ولا مشاهد، كل شيء يجري أمام ستارة سوداء ومنضدة وكرسي(3).

---

(1) المعرفة، العدد 104، 1970، المسرح العربي السوري.

(2) م.س.

(3) المعرفة، العدد 34، 1964، تجربة مسرحية عربية، صديق المعرفة.

خامسا : المسرح الاخباري : وفحواه أن شاعرا أو فنانا يأتي مع زميل له إلى ساحة القرية أو المدينة فيجتمع حولهما الناس، فيسردان خبرا ما ويبدآن بالتعليق عليه نثرا وشعرا مقلدين أصحاب الخبر وأبطاله، وهذا النمط من المسرح معروف في بعض الأقطار العربية كالعراق وسوريا والأردن، ويوجد ما هو شبيه به في أوربا وأمريكا الشمالية وقد تطور في الولايات المتحدة إلى ما سمي بمسرح الاثارة، ففي تجمع عمالي مثلا بسبب إضراب مثلا ويحضر الفنانون مشهدا فيه سخرية وفضح لمؤامرة الرأسماليين وأصحاب المعامل[1].

وقد بدأت فرقة المسرح الشعبي في العراق ــ في مسرح الستين كرسيا ــ تجارب مسرحية متطورة لهذا النمط من المسرح، فقدمت مسرحية (أشعار مسرحية). وعن هذا المسرح يقول مخرج المسرحية عوني كرومي : في المسرح العربي تجارب مسرحية عديدة، كالتعامل مع التراث، والتكيف مع النص وتحويله إلى واقع إجتماعي يحاكي تجربة الانسان في محيط جغرافي ويركز على النفس البشرية وعمق تجربته لذا يملك ديمومة المعاصرة والشكل المحلي معا[2]. ومثلها التجربة المسرحية التي قدمها أعضاء دورة العاملين في المسرح العربي باسم (فوق رصيف الرفض) عام 1979 على قاعة المسرح التجريبي في العراق، وهي قصيدة كتبتها الشاعرة البحرينية حمدة خميس وأخرجها عوني كرومي أيضا. وعندما تدخل لمشاهدة المسرحية تدفع الباب الذي هو مجرد قطعة خيش لتدخل إلى خيمة عربية مهلهلة رثة في الوسط يجلس الجمهور المتفرج على الأرض وأمامهم وحولهم يقف أو يجلس الممثلون والمخرج ويتحرك الممثلون داخل الغرفة التي تحولت إلى خيمة حول الجمهور الجالس متراصا على الأرض أي يتحرك مع حركة الممثلين لمتابعتهم، وبعد إنتهاء المسرحية لا تتمكن من الخروج لأن المخرج والممثلين جلسوا معك على الأرض يطالبونك بفتح النقاش معهم حول المسرحية، ويقول عوني كرومي مخرج مسرحية فوق رصيف الرفض : لقد كانت فرصتنا في التعامل مع الممثل ومع علاقة الجمهور بالعرض، فقد فتحت لنا إمكانات كبيرة لكي نبدع ونتخيل ونجسد ما نراه في ذواتنا والواقع، وبهذا نسمح للمشاهد أن يرانا وأن يشاركنا العمل بجسمه وذهنه إنها محاولة لربط الجسور بين المشاهد والواقع وليس بين المشاهد والممثل فقط إنها مشاركة جماعية يحققها كل

---

(1) المعرفة، العدد 104، 1970، المسرح العربي السوري، م.س.

(2) الجمهورية، 1980/1/12، اشعار مسرحية تجربة لخلق مسرح المشاركة، باسم ناجي.

من موقعه بشكل واع منظم من أجل خلق المتعة والفائدة[1] ولا أريد التحدث عن تجربة مسرح المقهى في مصر ولا تجربة مسرح الشارع في العراق لأنهما تجربتان متأثرتان بتجارب مسرحية غربية على الرغم من ظهورهما بمظهر شعبي عند تقديمهما للجمهور في القاهرة وبغداد.

(1) الجمهورية، 1979، فوق رصيف الرفض مسرحية تلوي أعناق المشاهدين، صالح سليمان.

المصادر والمراجع

المراجع

1 ــ أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية، عمر محمد الطالب، دار الحرية، بغداد، 1981.
2 ــ أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، فائق مصطفى أحمد، دار الحرية، بغداد، 1982.
3 ــ أثر العرب في الحضارة الأوربية، عباس محمود العقاد، دار المعارف، القاهرة، 1968.
4 ــ أثر العرب والاسلام في النهضة الأوربية، سهير القلماوي ومحمود على مكي، الهيئة المصرية العامة للتأليف، القاهرة.
5 ــ أخبار جحا، عبد الستار أحمد، مكتبة مصر، القاهرة، بلا.
6 ــ الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، أحمد كمال زكي، دار العودة، بيروت، 1979.
7 ــ الأسطورة، نبيلة ابراهين، دار الحرية، بغداد، 1980.
8 ــ الاسلام والمسرح، محمد عزيزه، دار الهلال، القاهرة، 1971.
9 ــ أشعار أولاد الخلفاء، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، الصاوي، القاهرة، 1934.
10 ــ أصالة الفكر العربي الاسلامي في مهاجمة الغزو الثقافي، أنور الجندي، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، 1969.
11 ــ الأصنام، أبو المنذر هشام بن محمد السائب الكلبي، الدار القومية، القاهرة، 1929.
12 ــ أصول الدين الاسلامي، رشدي عليان وقحطان عبد الرحمن الدوري، دار الحرية، بغداد، 1977.
13 ــ أضواء على الفكر العربي الاسلامي، المكتبة الثقافية، العدد 149، القاهرة، 1966.
14 ــ الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، دار الكتب، القاهرة، بلا.
15 ــ الاكليل، أبو محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب الهمداني، القاهرة، 1963.
16 ــ ألف ليلة وليلة، مطبعة بولاق، القاهرة، بلا.
17 ــ ألف ليلة وليلة، طبعة خاصة مهذبة، دار الهلال، القاهرة، 1956.
18 ــ ألوان من الفن الشعبي، محمد فهمي عبد اللطيف، دار القلم، القاهرة، 1964.
19 ــ الامتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

20 ــ البخلاء، الجاحظ، دار الكتب المصرية، 1928 ــ 1940.
21 ــ بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري آلوسي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1314 هـ.
22 ــ البيان والتبيين، الجاحظ، دار التأليف، القاهرة، 1968.
23 ــ تاريخ الأدب العربي، حنا فاخوري، بيروت، 1952.
24 ــ تاريخ الأدب العربي في العراق، عباس العزاوي، دار المعارف، بغداد، 1958.
25 ــ تاريخ الرسل والملوك، الطبري، م. ليدن، 1881.
26 ــ التراث اليوناني في الحضارة الاسلامية، عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، بلا.
27 ــ التفسير الاسلامي للتاريخ، عماد الدين خليل، مكتبة دار الأنوار، بغداد، 1978.
28 ــ التيجان في ملوك حمير، وهب بن منبه، مجلس دائرة المعارف العثمانية، الهند، 1247 هـ.
29 ــ ثلاث مسرحيات عربية مثلت في القرون الوسطى، باول كالي، الاعتماد، بغداد، 1948.
30 ــ الجاحظ، حياته وآثاره، طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، 1962.
31 ــ جحا الضاحك المضحك، عباس محمود العقاد، دار الهلال، القاهرة، بلا.
32 ــ الحضارة العربية، محمد شكري عياد، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1967.
33 ــ حكاية أبي القاسم البغداي، محمد بن أحمد أبي المطهر الأزدي، م. كرل ونتر، هيدنسبرج، ألمانيا، 1922.
34 ــ الحكاية الشعبية، عبد الحميد يونس، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968.
35 ــ الحيوان، الجاحظ، م. الحلبي، القاهرة، بلا.
36 ــ خيال الظل، عبد الحميد يونس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.
37 ــ خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ابراهيم حمادة، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1961.
38 ــ خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ابراهيم حمادة، م. مصر، القاهرة، 1963.
39 ــ دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، على الوردي، م. العاني، بغداد، 1965.
40 ــ دراسات في القصة والمسرح، محمود تيمور، القاهرة، 1962.
41 ــ دراسات في المسرح والسينما عند العرب، يعقوب، م. لنداو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

42 ــ دراسات في النقد الأدبي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، بدوي طبانة، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1960.
43 ــ الدراما الاغريقية، ابراهيم سكر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.
44 ــ الديارات، علي بن محمد الشابشتي، م. المعارف، بغداد، 1966.
45 ــ ديوان أبي شارون، حسين قسام النجفي، م. النعمان، النجف، بلا.
46 ــ ديوان الأعشى، م. النموذجية، القاهرة، بلا.
47 ــ ديوان امرىء القيس، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1969.
48 ــ ديوان حسان بن ثابت، م. دار صادر، بيروت، 1961.
49 ــ ديوان طفيل الغنوي، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1968.
50 ــ ديوان عامر بن الطفيل، دار صادر، بيروت، 1959.
51 ــ ديوان عمر بن أبي ربيعة، م. الأهلية، بيروت، 1934.
52 ــ ديوان النابغة الذبياني، دار صادر، بيروت، 1960.
53 ــ الذخائر والتحف، القاضي الرشيد بن الزبير، م. حكومة الكويت، الكويت، 1959.
54 ــ رحلة ابن بطوطة، م. الأزهرية، القاهرة، 1928.
55 ــ رسالة التوابع والزوابع، ابن شهيد الأندلسي، مكتبة صادر، بيروت، 1951.
56 ــ رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، دار المعارف، القاهرة، 1963.
57 ــ الرواية العربية في العراق، عمر محمد الطالب، م. النعمان، النجف، 1971.
58 ــ الروض الأنف في شرح السيرة النبوية لابن هشام، عبد الرحمن السهيلي، مصر، 1970.
59 ــ السيرة النبوية، ابن هشام، م. الحلبي، القاهرة، 1926.
60 ــ الشخصانية الاسلامية، محمد عزيز الحبابي، دار المعارف، مصر، 1969.
61 ــ شرح ديوان امرىء القيس، حسن السندوبي، م. الاستقامة، القاهرة، 1939.
62 ــ شعر الرعاة، محمد صقر خفاجة، دار الكتاب المصري، القاهرة، بلا.
63 ــ الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الثقافة، بيروت، 1969.
64 ــ طبقات الشعراء، عبد الله بن المعتز، دار المعارف، مصر، 1956.
65 ــ صحيح مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيابوري، دار إحياء التراث العربي، لبنان، بلا.
66 ــ صهاريج اللؤلؤ، توفيق البكري، القاهرة، بلا.

67 ـــ العرب والحضارة، علي حسني الخربوطلي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1966.
68 ـــ العرب في قصصهم، عباس خضر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، بلا.
69 ـــ العرب والمسرح، محمد كمال الدين، دار الهلال، القاهرة، 1975.
70 ـــ العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1960.
71 ـــ عن مسرحيات عزيز أباظه، عبد المحسن عاطف سلام، دار المعارف الاسكندرية، 1961.
72 ـــ فتح الباري، ابن حجر العسقلاني، م. الباب الحلبي، القاهرة، 1959.
73 ـــ فجر الاسلام، أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1965.
74 ـــ الفرج بعد الشدة، القاضي أبو علي المحسن التنوخي، المكتبة الاعلامية، القاهرة، 1938.
75 ـــ الفرس والضارعات، اسخليوس، الشركة المصرية للطباعة، القاهرة، 1966.
76 ـــ الفلسفة القرآنية، عباس محمود العقاد، القاهرة، دار الهلال، بلا.
77 ـــ فن التمثيل العربي، زكي طليمات، م. حكومة الكويت، الكويت، 1965.
78 ـــ فن التمثيل عند العرب، محمد حسين الأعرجي، دار الحرية، بغداد، 1978.
79 ـــ فن الشعر، أرسطو طاليس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
80 ـــ فن القصص، محمود تيمور، دار الهلال، القاهرة، 1948.
81 ـــ الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، محمود حامد شوكت، دار الفكر العربي، القاهرة، 1963.
82 ـــ فنون الكوميديا، علي الراعي، دار الهلال، القاهرة، 1971.
83 ـــ في الرواية العربية، عصر التجميع، فاروق خورشيد، الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، بلا.
84 ـــ في النقد الأدبي، شوقي حنيف، دار المعارف، القاهرة، ط 2، بلا.
85 ـــ القرآن، تفسير محمد فريد وجدي، م. الاعتماد، القاهرة، 1947.
86 ـــ القرآن وقضايا الانسان، عائشة عبد الرحمن، دار العلم للملايين، بيروت، 1973.
87 ـــ قشور ولباب، زكي نجيب محمود، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1957.
88 ـــ القصص في الأدب العراقي الحديث، عبد القادر حسن أمين، م. المعارف، بغداد، 1956.

89 ــ قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، نبيله ابراهيم، دار العودة، بيروت، 1974.
90 ــ القصة العربية في العصر الجاهلي، علي عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، 1975.
91 ــ القصة العربية القديمة، محمد مفيد الشوباشي، دار القلم، القاهرة، 1964.
92 ــ القصة القصيرة الحديثة في العراق، عمر محمد الطالب، م. الجامعة، الموصل، 1979.
93 ــ قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربية، القاهرة، بلا.
94 ــ كلية كليلة ودمنة، ابن المقفع، القاهرة، بلا.
95 ــ الكوميديا والتراجيديا، مولوين مير شنت وكليفور ذليتش، عالم المعرفة، الكويت، 1979.
96 ــ الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، علي الراعي، دار الهلال، القاهرة، 1968.
97 ــ لسان العرب، ابن منظور، م. بولاق، القاهرة، بلا.
98 ــ مجالس العلماء، أبو القاسم عبد الرحمن بن اسحق الزجاجي، م. حكومة الكويت، الكويت، 1962.
99 ــ مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، م. الأمير كانية، بيروت، 1912.
100 ــ محاضرات عن مسرحيات شوقي، محمد مندور، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة، 1955.
101 ــ المخرج في المسرح المعاصر، سعد أردش، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979.
102 ــ مروج الذهب، علي بن الحسين المسعودي، م. السعادة، القاهرة، 1957.
103 ــ المسرح، محمد مندور، دار المعارف، القاهرة، بلا.
104 ــ المسرح العربي، رشدي صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
105 ــ مسرح عربي قديم، عادل أبو شنب، م. الفن الحديث العالمي، دمشق، بلا.
106 ــ المسرح النثري، محمد مندور، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة، 1959.
107 ــ المسرحية العربية في العراق، علي الزبيدي، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة، 1967.
108 ــ المسرحية العربية في العراق، عمر محمد الطالب، م. النعمان، النجف، 1971.

109 ـــ مشاهد القيامة في القرآن، سيد قطب، دار المعارف، القاهرة، 1947.
110 ـــ الموشح، المرزباني، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965.
111 ـــ معجم الأدباء، ياقوت الحموي، م. أمين هندية، القاهرة، بلا.
112 ـــ معجم المسرحيات العربية والمعربة 1848 ـــ 1975، يوسف أسعد داغر، دار الحرية، بغداد، 1978.
113 ـــ مغامرة رأس المملوك جابر، سعد الله ونوس، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1971.
114 ـــ مفتاح الخطابة والوعظ، محمد أحمد العدوي، م. الاستقامة، القاهرة، 1938.
115 ـــ مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمداني، م. المعاهد، القاهرة، 1932.
116 ـــ مقامات الحريري، القاهرة، 1226 هـ.
117 ـــ مقاتل الطالبيين، أبو الفرج الأصبهاني، م. البابي الحلبي، القاهرة، 1949.
118 ـــ الملك أوديب، توفيق الحكيم، م. النموذجية، القاهرة، بلا.
119 ـــ ملوك حمير وأقيال اليمن، نشوان بن سعيد الحميري، دار العودة، بيروت، 1978.
120 ـــ منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968.
121 ـــ من تاريخ القصة والمسرحية، الحسن السائح، م. الفجر، المغرب، بلا.
122 ـــ من حديث الشعر والنثر، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، بلا.
123 ـــ نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق، جميل سعيد، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة، 1954.
124 ـــ نقائض جرير والأخطل، عبد المجيد عبد السلام، مكتبة المحتسب، بيروت، 1972.
125 ـــ نقائض جرير والفرزدق، أبو عبيده معمر بن المثنى، نشرة بيغن، دار صادر، بيروت.
126 ـــ نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، القلقشندي، الشركة العامة للطباعة والنشر، الاسكندرية، 1959.
127 ـــ نوادر جحا، حكمت شريف، المكتبة التجارية، القاهرة، بلا.
128 ـــ وفيات الأعيان، ابن خلكان، دار الثقافة، بيروت، 1968.

الدوريات

1 ـــ آداب الرافدين، العدد الأول، عام 1971، القصة في الأدب العربي، عمر محمد الطالب، العراق.

ـــ آداب الرافدين، العدد الثاني، عام 1971، نشأة المسرحية العربية، عمر محمد الطالب، العراق.

2 ـــ آفاق عربية، العدد الثاني، عام 1977، صور من التمثيل في الحضارة العربية، محمد يوسف نجم، العراق.

3 ـــ الاذاعة، العدد 1042، عام 1955، محمد كامل حسين، القاهرة.

4 ـــ التربية والعلم، العدد الأول، 1979، القصة في شعر امريء القيس، عمر محمد الطالب، العراق.

5 ـــ الثقافة، العدد التاسع، عام 1980، البطل في المسرح التراثي العربي من خلال نموذجين، المسناوي أحمد، العراق.

6 ـــ الثورة، العدد الصادر في 1978/12/6، استلهام التاريخ في المسرح لا يشكل مدرسة بحد ذاته، حوار أجراه عادل عبد الجبار مع سعد الله ونوس، العراق.

ـــ الثورة، 1979، آفاق المسرح العربي، حوار أجراه فيصل جاسم مع علي عقلة عرسان، العراق.

ـــ الثورة في 1979/12/11 نحو مسرح عربي جديد يستلهم آفاق الثورة العربية، حوار أجراه حسب الله يحيى مع رياض عصمت، العراق.

7 ـــ الجامعة، العدد التاسع، 1972، فن القص عند سليمان فيضي الموصلي، عمر محمد الطالب، العراق.

ـــ الجامعة، العدد الرابع، 1979، المسرح الشعبي ومحافظة نينوى، عمر محمد الطالب، العراق.

ـــ الجامعة، العدد السادس، 1979، فهرست المسرحية العراقية، عمر محمد الطالب، العراق.

8 ـــ الجمهورية، 1979، فوق رصيف الرفض مسرحية تلوي أعناق المشاهدين، صالح سليمان، العراق.

ـــ الجمهورية، في 1980/1/16، اشعار مسرحية، تجربة لخلق مسرح المشاركة، باسم ناجي، العراق.

9 ـ الفنون، العدد الثاني، 1957، كيف نخلق مسرحا شعبيا.
10 ـ الكاتب، العدد 24، 1964، نحو مسرح مصري، يوسف ادريس، القاهرة.
ـ الكاتب، العدد 25، 1964، البذور المسرحية في حياتنا، يوسف ادريس، القاهرة.
11 ـ الكواكب، 1966، اتفرج يا سلام على الدكتور رشاد رشدي، رجاء النقاش، القاهرة.
12 ـ مجلة كلية الآداب، العدد 15، 1972، مقدمة في دراسة المسرح العربي، جميل نصيف، العراق.
13 ـ المسرح، العدد 40، 1967، سارة وهاجر نص درامي شعبي مجهول المؤلف، شوقي عبد الحكيم، القاهرة.
ـ المسرح، العدد 41، 1967، سعيد اليتيم، فاروق عبد الوهاب، القاهرة.
14 ـ المجلة المصرية، في 28 فبراير 1960، الشاعر والربابة، القاهرة.
ـ المجلة المصرية، العدد 111، 1966، القاهرة.
15 ـ المعرفة، العدد 24، 1964، مشاهد تمثيلية في بادية الفرات، عبد القادر عياش، سوريا.
ـ المعرفة، العدد 24، 1964، المسرح الياباني، عامر أحمد الشريف، سوريا.
ـ المعرفة، العدد 24، 1964، خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي شريف خزنذار، سوريا.
ـ المعرفة، العدد 24، 1964، تجربة مسرحية عربية، صديق المعرفة، سوريا.
ـ المعرفة، العدد 104، 1970، المسرح العربي السوري من أين وإلى أين ؟ سلمان قطاية، سوريا.
ـ المعرفة، العدد 104، 1970، بيانات لمسرح عربي جديد، سعد الله ونوس، سوريا.
ـ المعرفة، العدد 124، 1972، الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي، بدر الدين عرودكي، سوريا.
ـ المعرفة العدد 104، 1970، عن واقع المسرح العربي ومستقبله، الفريد فرج، سوريا.
16 ـ الموقف الأدبي، العدد الأول، 1972، مقابلة مع الطيب الصديقي، سوريا.
17 ـ مخطوط، قاسم محمد والمسرح، ياسين النصير.

كتب للمؤلف

1 ـ الرواية العربية في العراق (دراسة) العراق 1971
2 ـ المسرحية العربية في العراق (دراسة) العراق 1971
3 ـ الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية (دراسة) بيروت 1971
4 ـ خمسينات أضاعها ضباب الأيام (قصص) العراق 1971
5 ـ الأحداق المجروحة (رواية) العراق 1976
6 ـ القصة القصيرة الحديثة في العراق (دراسة) العراق 1979
7 ـ أثر البيئة العراقية في الحكاية الشعبية (دراسة) العراق 1981
8 ـ قراءة ثانية في البارودي (دراسة) العراق. 1981
9 ـ إنسان الزمن الجديد (رواية) العراق 1981
10 ـ الحرب في القصة العراقية (دراسة) العراق 1983
11 ـ القصة في الخليج العربي (دراسة) الكويت 1983
12 ـ نظرات في فنون الأدب قديمها وحديثها (دراسة) المغرب 1987
13 ـ مدخل إلى المناهج الأدبية (دراسة) المغرب 1987
14 ـ المناهج الأدبية الحديثة (دراسة) المغرب 1987

كتب تحت الطبع

1 ـ امرؤ القيس (دراسة)
2 ـ المسرح العراقي في مائة عام (دراسة)
3 ـ صراع على مشارف قلب (رواية)
4 ـ في النقد والمذاهب الأدبية (دراسة)
5 ـ القلق والاغتراب في الشعر الجاهلي (دراسة)

الفهرس

الفصل الخامس

الفصل السادس

رقم الإيداع القانوني : 1987/556

مطبعة فضالة ـ المحمدية (المغرب)





منشورات دار الآفاق الجديدة
المغرب